الفن الروائي عند غادة السمان

عبد العزيز شبيل





كتاب المعارف يصدر عن دار المعارف

كتاب المعارف يصدر عن دار المعارف

الفن الروائي
عند غادة السمان

عبد العزيز شبيل



دار المعارف للطباعة والنشر
سوسة- تونس

الطبعة الأولى 1987

دار المعارف للطباعة والنشر ـ سوسة / تونس

العدد الرتبي المسند من طرف الناشر 184 / 87
تم ايداعه بالمكتبة الوطنية في شهر ديسمبر 1987

المدخل

تعتبر غادة السمان من أغزر الأدباء العرب انتاجا وأكثرهم تنوعا في الكتابة. فلقد مارست كتابة القصة القصيرة والرواية، والشعر المنثور، والمقالة الصحافية بشتى مواضيعها ولقد ساعدتها هذه الكتابة المتنوعة على بلورة رؤيتها السياسية والاجتماعية والأدبية، متمثلة في اقتناع ذاتي تؤمن بصدقه وجدواه باعتبار أنه وليد الظرفين الاجتماعي والسياسي الذين عاشتهما. وهي، وان اختارت الكتابة مذهبا في الحياة، ووسيلة اتصال بالآخرين فذلك لأنها تؤمن بالكلمة من حيث أنها "فعل" وممارسة لا تقلّ أهمية وخطرا عن الوسائل الأخرى. لذلك تستوي عندها الكلمة الصادقة والرصاصة في هذا الظرف العربي بالذات. وانطلاقا من هذه الرؤية، ترى غادة أن "مهمة الفنان التي لا تتبدل، هي: خدمة الحقيقة والحرية، ومقاومة الاضطهاد، ورفض الكذب، والتعبير عن الحاجات الحقيقية للجماهير واستشفاف المستقبل" (1). وفي هذه المرحلة الحرجة بالذات تعتبر أن

---

1) ياسين رفاعية : "حوار ساخن مع الأديبة السورية غادة السمان" ـ ص 5 ـ ملحق "الزهور" مجلة "الهلال" السنة 3 ـ العدد 5 ـ ماي 1975 .

" الفنان العربي مطالب بعدم الهرب الى صيد العصافير وجمع الورود النادرة على ضفاف بحيرة النسيان بحجة الاخلاص لفنه كما أنه مطالب بعدم ارتجال كتابات هي أقرب الى المنشورات الاعلامية العادية والعابرة، منها إلى الأدب الثمين انسانيّا وفنّيا وبالتالي : المقاوم" (1).

ومن هذا المنطلق، فان كتابات غادة - على تنوعها - تحمل نفس الرؤية للواقع والعالم والانسان، ولو أن هذا الرأي لا يتناقض مع الاعتراف بأن هذه الرؤية قد شهدت تطورا لاشك فيه، ولكنه تطور من "الداخل" بمعنى أنه لم يمسّ المبادئ الأساسية في فكر غادة، وانما كان الواقع المعيش يصقلها ويهذبها بدون أن يغير من خصائصها وجوهرها. ولعل أحسن دليل على ذلك، أن غادة - في هذه الفترة التي وصفت بارتخاء المفاصل العقلية في العالم العربي - قد عمدت الى نشر مجموعة من "الأعمال غير الكاملة" التي تنتمي الى بدايات تجربتها مع الكتابة، او الى المقالات الصحفية التي كانت تنشرها في الجرائد والمجلات. وقد عللت غادة نشرها لهذه الأعمال بأنها محاولة لانقاذها، بعدما كادت تحترق عندما أصاب صاروخ مكتبتها أثناء الحرب الأهلية. هذه الأعمال غير الكاملة اذن، تحمل نفس الرؤية لدي غادة، مما يعني أن انتاجها ككل لا يختلف مضمونا وإن اختلف شكلا.

---

1) المرجع السابق - ص 5 .

من بين هذا الانتاج الغزير، تبرز الرواية عند غادة السمان بروزا واضحا، لأسباب عدّة، أولها جدّة المحاولة. فقد مارست غادة طويلا القصة القصيرة والمقال الصحفي، وبالتحديد منذ سنة 1962، الا أنها لم تبدأ ممارسة كتابة الرواية إلا في سنة 1974. على أن الناقد محيي الدين صبحي يرى في هذا المجال أن الرؤية لدى غادة "بانورامية"، تجرى على شاشة واسعة من مشاهد الحياة ونفسيات البطل لذلك يستغرب اختيارها للقصة القصيرة "مع أن نفسها السّردى أميل للرواية، من حيث اتساع المشاهد المعروضة والحوادث الجارية وحركات الذاكرة" (1). وغادة السمان أول من يوافق على هذا الرأي، فتقول: لقد حاولت أن أكتب رواية على طريقتي، أي مجموعة قصص يمكن أن تقرأ كل قصة فيها على حدة، إلا أن قراءة المجموعة ككل تعطيك رؤيا بانورامية لشاشة واحدة واسعة (2). أما عن السبب، فلعله ـ فيما ترى "يعود الى طبيعتي النزقة التي ما تزال تحول بيني وبين العمل البنائي الهندسي البطيء المستمر الذي تتطلبه الرواية بصورة عامة. وربما كان السبب يعود الى وعيي الحاد بطبيعة

---

1) محيي الدين صبحي : مطارحات في فن القول ـ ص 154 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ 1987.

2) المرجع السابق ـ ص 154.

العصر الذي أعيشه ـ أنا ابنة العصر حتى الخطيئة ـ عصر السرعة والنزق وهروب الناس من بذل جهد للاستمتاع بالأدب، ويخيل إلى أن صيغة "القصة القصيرة ـ الرواية" قادرة على التلاؤم مع مزاج الانسان العربي المعاصر الذي بدأت تنتقل اليه عدوى الركض والحس بأهمية الزمن وضيق الوقت وضيق الخلق" (1).

ثم إن الأهمية التي تكتسبها روايتا غادة، انها تنبع من خطورة الظرف الذي ولدهما. فقد كتبت غادة روايتها الأولى "بيروت 75" سنة 1974، وروايتها الثانية "كوابيس بيروت" فيما بين أواخر 1975 وأوائل 1976. معنى ذلك أن صدور الروايتين واكب أخطر فترات الأزمة اللبنانية، وهي الفترة التي أسمتها غادة نفسها "الفيضان الأول لنهر النار" وحدّدته زمنيا بسنتي 1975 و 1976، ولعل هذه المرحلة العصيبة من تاريخ لبنان هي التي أملت على غادة ضرورة الانتقال من شكل القصة القصيرة الى شكل الرواية، فتشعب الوضع، وتداخل المصالح والمؤامرات واختلاق الرؤى والمواقف، كل ذلك جعل المجتمع اللبناني يعيش دوامة اختلطت فيها الحقائق، وانعدمت الرؤية الواضحة، وبالتالي، لم يعد بامكان القصة القصيرة أن تحيط بهذا العالم

---

1) محي الدين صبحي : مطارحات في فن القول ـ ص 154 .

الـزاخر من المتناقضات، وكان من الطبيعي أن تحل الرواية محلها لقدرتها على احتواء النظرة "البانورامية". ولئن اختلفت الروايتان شكلا عن انتاج غادة السابق، فانهما تتفقان - كما ذكرنا - في عرض رؤية الأديبة. وبالاضافة الى ذلك، فان هذه الـرؤية تتجـلى في الـروايتـين بصورة أوضح وأنضج، بتأثير التفاعل بين الأديب والواقع. وهنا تكمن أهمية "بيروت 75" و "كوابيس بيروت" اذ بامكاننا أن نعتبر أنهما تضمان تجربة غادة، بعد أن صقلت واكتملت ونضجت عن طريق الوعي والاحتكاك والممارسة.

* * *

على أنه - إذا أردنا أن نعرض عن هذا التفسير "الجمعي" لانتاج غادة السمان، وأن نتوخّى طريقة أكثر تفصيلا، نلاحظ أن مجموعات القصص القصيرة التي أنتجتها يمكن أن تندرج ضمن مرحلة متميزة، وهذا ما يسمح باعتبار الروايتين تمثلان مرحلة أخـرى لاحقة، متفرّدة ومكتملة. ولعل أشد أنصار هذا الرأي الناقد المصري "غالي شكري" الذي يعتبر هذه المرحلة أخصب رحلات غادة على الاطلاق ويعتقد أن هذه الرحلة قد انتهت وأن هناك رحلات أطول وأصعب وأعمق قادمة لا ريب" (1).

1) غالي شكري : غادة السمان بلا أجنحة - دار الطليعة - بيروت. ط 2 - ديسمبر 1980 - ص 40.

وبالاضافة الى كل هذه الأسباب، نشير إلى ظاهرة أخرى لافتـة للنّـظر، ومبررة لاختيار الموضوع، وهي في الحقيقية ظاهرة منطقية، اذ فيها تعبير ضمني عن قيمة الأديب المبدع. قصدت اختلاف النقاد الشديد في نظرتهم الى أدب غادة. ولعل اختلافهم هذا لا يعادله الا اتفاقهم - رغم ذلك - على ضرب من النقد "الانطباعي" الذي لا يعدو أن يكون مدحا يصل إلى حدّ المغالاة، أو ذمّا يشارف الانتقاص. وقد حاولت أن اطّلع على أغلب ما كتب حول غادة، فوجدته في أغلبه لا يخرج عن هذين المسلكين. هذا بالاضافة الى أن هذا النقد يهتم بغادة "الانسانة" على حساب غادة "الأديبة" ولعل مردّ ذلك "السحر" الذي تحدثه في النقاد حياتها الخاصة بما فيها من تحرر وثورية تصل إلى حد الصدام مع العادت والأخلاق والأشياء الموروثة.

ولئن كانت هذه المقالات مفيدة لفهم آثار غادة السمان، وتـوضـيح دلالـتـهـا، فإنّها تفـتقـر الى التحليل العميق والمـوضـوعي، وخـاصـة فيما يتعلق بدراسـة الوسائل الفنية المعتمـدة. فمن المؤكـد أن دراسة الشكل الفني أساسية في عملية النقد الأدبي، ولا يمكن فصلها عما يسمّى بالموضوع، بحيث أن اهمـال هذا الجـانب يجعل نظرة الناقد أحادية أو مبتورة. وممّا يزيد القضية تعقيدا أن أغلب النقاد الذين كتبوا

عن غادة، قد اهتمّوا بما أنتجته من مجموعات قصصية، بحيث لم تقع العناية برواياتها، هذا بالاضافة الى الأحكام العامة التي حاولوا اسقاطها على آثار غادة، منطلقين في ذلك من أحكام مسبقة يريدون أن يجدوا لها مبّررا في الآثار الأدبية بينما كان المفروض أن يكون الأمر عكسيّا، أي أن يكون النص هو المنطلق والمرجع، بحيث تقع دراسة الآثار من "الداخل"، حتى يتسنى بعد ذلك الخروج باستنتاجات مدعومة ومرتكزة الى الأثر الأدبي نفسه.

في هذا المجال، نشير الى ما كتبه نبيل سليمان حول غادة السّمان مثلا، اذ يرى أنها "بقيت حبيسة الأجواء البورجوازية وأجواء المثقفين البورجوازيين، وندر ما خرجت بالقارئ الى عالمه، عالم الفلاح والعامل والموظف العادي والحرفي والتاجر الصغير". ويعتبر أنها "توجّهت بكتابتها بالدرجة الأولى الى المثقفين وإلى البورجوازية. لقد عرضت المشاكل التي تهم الجميع من وجهة نظر المثقفين كما يحسّونها، لا كما يحسّها الانسان العادي (1).

وإلى هذا المسلك تتّجه "ناديا خوست" في نقدها لـ "كوابيس بيروت". فهي أوّلا ترفض اعتبارها رواية وتصرّ

---

1) نبيل سليمان وبو علي ياسين: الأدب والاديولوجيا في سوريا - دار ابن خلدون بيروت - طبعة اولى - 1974 - ص 90 - 91.

على أن ترى فيهـا مجرّد مذكرات وانطباعات "تشبه ما رواه اللبنانيون الذين حوصروا في بيوتهم أيام القتال" (1). كما أنها تتّهم غادة بالتناقض الفكري والانحياز العاطفي والعجز عن المشاركة الفعلية، كما تنتقد " التفاؤل السّهل في أواخر الكتـاب" وتسخـر من نرجسية غادة في "كوابيس بيروت" (2) وتلاحظ عدم وجود ارتباط عضوي بين الكوابيس.

* * *

أمـا عن الطرف المقابل، فقد كال من المدح لغادة ما لا تسعه شخصيتها الرقيقة. وعلى رأس هؤلاء الناقد السّوري محيي الدين صبحي الذي يعتبر نفسه صديقا حميما للكاتبة، بل "وأبـا روحيّا" رافق مسـيرتها الأدبية، واحتضن تجربتها الفنيّة حتى الاكتمال. ولو أردنا استعراض قائمة "المادحين" لطال الأمر، انما نكتفي بايراد ما ذكره محمد مهدي الجواهري اذ يقول : قرأت لكاتبات وكتّاب من الغرب، ولم أجد ان ما كتبوه أفضل مما كتبته غادة السّمان (3). وهذا لا يختلف في أي شيء عما كتبه آخرون من أمثال ابراهيم العرّيس ومحمود أمين العالم وياسين رفاعية.

---

1) ناديا خوست : (غادة السمان في كوابيس بيروت) مجلة "الموقف الأدبي" ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ العدد 72 افريل 1977 ـ ص 128.

2) المرجع المذكور ـ ص 134 ـ 135.

3) محمد مهدي الجواهري ـ كوابيس بيروت ـ ص 356.

في هذا الخضمّ الزاخر، يبرز غالي شكري بموقف متميز من خلال كتابه "غادة السمان بلا أجنحة" الذي حاول فيه أن يدرس آثار غادة دراسة متعمقة. إلا أن أكبر عيوب هذه الدراسة ـ باعتراف صاحبها ـ أنها ليست محاولة نقدية بالمعنى المتعارف، وانما هي أشبه شيء بكتابة جديدة لآثار غادة السمان. يقول غالي شكري متحدثا عن كتابه : "لم يكن وسيطا بين الناقد والقارئ من ناحية، ولم يكن قاضيا يحكم من ناحية أخرى، ولم يكن استاذا في مدرسة من ناحية ثالثة، بل كان لدى الغالبية من الشباب رؤيا مستقلة لعالم الكاتبة أضافت الى البعض وحذفت من البعض وعدّلت من رؤى البعض الآخر، وفي جميع الأحوال كانت حوارا بين القارئ والناقد والكاتب (1).

ولقد استعرضت هذه الآراء المختلفة بغاية اظهار أن هذه الدراسات لم تقل كل شيء عن آثار غادة السّمان أو أنها حاولت نقدها بالاعتماد على مواقف "قبلية". هذا بالاضافة الى أن جميعها ـ باستثناء غالي شكري ـ قد أهملت ناحية الشكل الفني، خاصة وأن بعض الأحكام السريعة المتعلّقة بالشكل متضاربة مثلما سبق أن رأينا. فهل نعتبر "بيروت" روايةأم مجموعة من القصص القصيرة ؟ وهل نرى في "كوابيس

1) غالي شكري : غادة السّمان ـ بلا أجنحة ـ ص 10 ـ 11

بيروت" رواية في ثوب جديد، أم هي لا تعدو أن تكون مجرّد يوميّات بسيطة ؟ ـ هنا ـ في اعتقادي تكمن أهمية هذه الدراسة وسبب اختيارنا لهذا الموضوع بالذات.

وقد حاولت ـ التزاما بالمنهجية والموضوعية ـ أن أتجنب الأحكام المسبّقة، والآراء المسقطة على الأثر، إلا ما ظهرت صحته من خلال التحليل والمقارنة. كذلك جهدت ان ابتعد عن التّعسف، والتزمت ـ قدر المستطاع ـ بفهم روح الأثر ودراسة عالمه الفني من "الداخل" من دون التقيد بالرّبط الآلي بين الأثر وبين حياة صاحبته، وهو مفهوم تجاوزته الأحداث، لأنه يخنق روح الخلق والابداع الفنيين. ذلك لأن التحليل الاجتماعي يقتضي أن يربط الفن بالواقع الاجتماعي الذي انبثق عنه، ولكن بطريقة عضوية لا ميكانيكية بحيث تبقى للأثر الفني استقلالية معينة يحافظ بها على وحدته الداخلية وتكامله. ولابدّ من النظر الى العمل الفني كبناء مستقل قائم الذات له مقومات خاصة لا يمكن تفسيرها إلا بالنظر في العلاقات القائمة بينها في تفاعلها الداخلي، ثم ربطها ببقية الآثار التي لابد أن تحوي صدى لها، وأخيرا يوضع ذلك كله في اطاره الاجتماعي الصحيح.

وانطلاقا من هذا الاختيار، اخترت المنهج الاجتماعي في النقد اعتمادا على البنوية التوليدية كما وضّحها لوسيان

غولدمان، وذلك لربط الأثر الفني بواقعه الاجتماعي، بحيث تتجلى من خلال الدراسة رؤية الأديبة للعالم والتي هي في نهاية الأمر بلورة قصوى لرؤية الفئة الاجتماعية التي تنتمي اليها. ولن يتسنى ذلـك إلا مرورا بتحليل مقـوّمات الشكل الفنّي للأثر، وفي ذلك ردّ على من يعتقد أن النقد الاجتماعي يهمل جوانب الشكل الفني في العمل الأدبي. ولعل مردّ ذلك الخلط بين مفهومي "الاستقلالية" و "الاستقلال" كما سنرى.

وهنا نرى لزاما علينا أن نبحث في علاقة الرواية بالواقع باعتبارها منطلق هذه الدراسة وركيزتها الأساسية ففيم تتمثل هذه العلاقة، وكيف تتجلى في الأثر الأدبي ؟

التقديم

اتفق معظم دارسي الرواية ـ على اختلاف اتجاهاتهم ـ على أن الرواية قد أصبحت الفن الشعبي الأعظم لحضارتنا، وأنها الخلف الطبيعي للملحمة، وأنها ستستمرّ في الوجود. ولكن الوجود يعني بالطبع التغيّر. واتفاق النقاد على أهمية الرواية لا يعدله إلا اختلافهم في تفسير هذه الأهمية.

* * *

ومنذ بدايات القرن الماضي حاول "هيجل" أن يشدّ انتباه الباحثين بعيدا عن تبسيطات معاصريه، وأن يسبر أغوار العلاقة بين الشكل الداخلي للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية. ويؤكد انها قد عبّرت عن نفسها بشكل جدلّي فعّال، وليس بصورة تبسيطية، اذ يبدو للوهلة الأولى أن الرواية هي النّتاج الثقافي للطبقة الوسطى. ولكنها ـ كشكل أدبي ـ تجاوز هذه الحدود وتعلو عليها، لأن على الروائي ـ كما يقول هيجل ـ "أن يحول المادة المعادية للفن إلى فنّ". وهذا الفهم لطبيعة العلاقة بين شكل الرواية الداخلي، والعالم الخارجي الذي تتعامل معه، هو ما حاول علم اجتماع الرواية في هذا القرن أن ينطلق منه، في محاولته للكشف عن أن القوانين الداخلية للرّواية هي قوانين فنّية، ولكنها في الوقت

نفسه قوانين اجتماعية. وهذا التماثل يصل حتى الى ما يسمى بالحتمية الفنية، التي تحكمها قوانين مماثلة لتلك التي تنظم الحتمية التاريخية او الاجتماعية (1).

ولئن كان التماثل الى هذا الحد، فإنه يصبح من الطبيعي أن نتساءل عن طبيعة الرواية في علاقتها بالواقع وعن خصائص هذه العلاقة.

إن الرواية تجربة فنية متفرّدة، يبدعها كاتب فرد. ولكنه - بمجرّد التفكير في أن ما يكتبه هو "رواية" - يتوجه بها يكتب الى جمهور. ومن هنا تبدأ عملية التفاعل المستمرّة بين الذات والموضوع، بين الكاتب و الجمهور، أي بين الفردي والجماعي. وحتى اذا ما سلّمنا بما يقوله بعض الروائيين من أن جمهور القرّاء غير وارد على الاطلاق عند الكتابة، وأنه لا دور له في عملية الابداع ذاتها، فإنه من العسير أن نغفل ذلك الجدل الدائم بين الفردي والجماعي، أو أن نغضّ الطّرف عن الدور الاجتماعي - بمعناه الحضاري الشامل - في صياغة الفرد المبدع - أي الكاتب - والفرد المبدع، أي الشخصية الروائية.

---

1) صبري حافظ : الرواية، شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية - دراسة نظرية تطبيقية. مجلة فصول - المجلد الرابع العدد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتّاب القاهرة - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر 1983 - ص 80.

وقـد حاول النـاقد، وعالم اجتماع الأدب الفرنسي "بيار ماشـيري" أن يتنـاول هذه العلاقة المتشابكة الشائكة بين الـرواية والـواقع، من خلال منظور نظرية المعرفة، بصورة تجعلها أقرب ما تكون الى العلاقة بين المعرفة والواقع، دون أن يعني بذلك أن الرواية معرفة. وهو لا يني يكرّر أنها ليست كذلك. ومن هذا المنظور فان الرواية "ليست عملية اكتشاف أو اعادة صياغة للمعاني الكامنة أو المنسية في واقع ما، وإنما هي إضافة الى الواقع الذي ينطلق منه" (1).

* * *

وتزداد هذه المسافة وذاك الانفصال وضوحا، اذا ما أدخلنا عنصرا آخر، وهو تغيّر صورة المعرفة عند التعبير عنها، لأنه "إذا كانت المعـرفة قد وقع التعبير عنها في صورة كلام، أو تطبيقهـا في صورة كتـابـة، فانه من الحتمي أن يكون هذا الكـلام أو تلك الكتـابـة مختلفـين عن موضوعهما". وهذا الاختلاف هو الذي يخلق تلك الفجوة بين الفن والواقع (2)

* * *

وهـذه الفجوة بيـن الروايـة والواقع - كما يرى صبرى

---

1) صبري حافظ : الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية - ص 78.

2) المرجع السابق ص 78.

حافظ ـ تجعل الرواية كاملة ومغلقة من ناحية، وناقصة مفتوحة من ناحية أخرى :

ـ كاملة بمعنى أنه لا يمكن أن نضيف اليها شيئا أو أن نغير في مبناها ومفرداتها، ومغلقة بمعنى أنها لا تكشف كليّة عن كل ما تنطوي عليه.

ـ وهي ناقصة لأنها لا تتحقق كاحتمال بدون القارئ. فلو لم يقرأها قارئ لما كانت رواية، وبالتالي فالقارئ هو الذي يجعل هذه الصفحات المكتوبة رواية ويكسبها وجودها. ومن ثم، فالرواية مفتوحة أبدا الى ما لا نهاية له من قراءات وتفسيرات.

* * *

هذا التناقض أو الجدل بين الاكتمال والنقصان، والانغلاق والانفتاح، هو ما يعطي الأثر الأدبي وجوده المستقل، دون أن يعزله عن الواقع الذي ينبع منه ويتفاعل معه، وذلك لأن النصوص الأدبية ـ كما يقول ادوارد سعيد ـ لها طرقها الخاصة للوجود نظريا وعمليا، وهذا يعني أنها ـ حتى في أشدّ أشكالها نقاء ـ تظل واقعة، الى درجة، ما، في فخّ الظروف والزمان والمكان والمجتمع، وباختصار، فانها توجد في العالم، ومن هنا كانت دنيويّة. ودنيويّة النص الأدبي، أو ظرفيته ـ عند ادوارد سعيد ـ ناجمة عن استحالة انفصاله كلية عن الظروف التي تصاحب تكوينه.

وهنا، يجب علينا أن نفرق بين "استقلالية" العمل الفني، التي تعني تكامله ووحدته العضوية، وبين "استقلاله" عن الواقع الذي يصدر عنه أو يتوجه اليه. لذلك لا ينبغي اعتبار العمل الأدبي واقعا متكاملا في حدّ ذاته، منغلقا على نفسه أو شيئا منفصلا، لأن هذا يعني عزلته وتحويله بالتالي الى شيء يصعب بل يستحيل فهمه. بل إن صبري حافظ يعتبر أن التسليم بوجود اختلافات بينه بين عالم الرواية والعالم الواقعي هو نفسه الذي يفرض وجود العلاقة بينهما (1). على أن هذه العلاقة لا تنال من استقلالية العمل الأدبي، وان كانت تنفي استقلاله وعزلته عن الواقع.

وانطلاقا مما تقدّم، يتبيّن لنا أن الرواية تقدم امتلاكا جماليا ومعرفيّا للراهن الذي تعايشه الرواية زمنا ومكانا، وكذلك للواقع الانساني العام الذي يحاول الروائي اكتناه جوهره وتقديم رؤيته له (2). وقد تستطيع رواية واحدة تقديم مثل هذا الامتلاك المعرفي الجمالي، أو الرؤية الفنية كما في "الحرب والسلم" لتولستوي أو في "الأخوة كرامازوف" لدوستويفسكي كما أنه قد يقدّم الروائي رؤية الراهن والواقع

---

1) المرجع السابق ص 79.

2) محمد كامل الخطيب ـ الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت الطبعة الأولى 1981 ـ ص 17.

عبر مجموعة كاملة من الروايات تشكل عالما موحّدا متكاملا ، كما في أعمال هيمنجواي أو حنا مينه أو نجيب محفوظ .

إن الرواية بشكل عام تحاول أن تتمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها، وتكاد تكون أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع . فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة ، يشابه نسيج المجتمع في تكوينه من نفس العناصر . ومن هنا يكون منطقيا أن يجري القارئ تشابها بل مماثلة بين شخصيات وعلاقات الرواية ، وبين شخصيات وعلاقات راهن اجتماعي معين ، خاصة اذا كانت الرواية تقدم بعض القرائن الدالة التي توحي بالتشابه وتدفع الى المقارنة . هذه المشابهة بين عالم الرواية وبين الراهن الاجتماعي والواقع الانساني هي "الامتلاك المعرفي" أما الصياغة الأدبية - بما تشترط من رموز وعلاقات بين الأشخاص وسرد وبناء روائي - فهي "الامتلاك الجمالي للمعرفة . "

على هذا الأساس فان الرواية تصبح امتلاكا معرفيا للوضع الاجتماعي في مستوى أول ، وامتلاكا جماليا أو فنيا لهذا الوضع وللواقع الانساني . عندئذ تصير الرواية - على حدّ تعبير كامل الخطيب - "هي المجتمع والعالم" بصورة مكثّفة ، أو يصير

الـوجـود فيهـا كونا مصغّرا (1). والرواية ـ بهذا المفهوم ـ مجتمع مصغّر أو مقطع من مجتمع.

لكننـا يجب أن نلاحظ أن الـرواية بنـاء أكثر تعقيدا من المجتمع نفسه. فهي بناء مركّب يشيّد فوق الواقع واقعا آخر. انها الـواقع الحقيقي مكثّفا ومضافا اليه الفن، ومحتويا رؤية الكاتب للواقع.

تأسيسا على هذه المقدمات، حاولت في هذا البحث أن أحلّل عالم غادة السّمان الروائي، واستنبط العناصر الأساسية والثوابت التي قام عليها فنّها الروائي، وذلك عن طريق دراسة روايتيها من حيث مكونات هذا الفن، وحاولت بعد ذلك أن استنتج ما رأيته منطقيا ودالّا ومعبّرا عن رؤية غادة الفنية وموقفها من مجتمعها باعتبارها مثقفة تبنّت من هذا المجتمع رؤية طبقيّة تعبّر بشكل من الأشكال عن رؤية الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها الأدبية.

فعرضت في البداية إلى المكونات الأساسية في حياة غادة، ومعالم تجربتها الشخصية والأدبية حتى يتّضح موضع الروايتين في رحلة غادة الفنية. كما أشفعت ذلك بجدول مفصّل لانتاجها الأدبي حسب تاريخ نشره الأول.

---

1) المرجع السابق ص 16 ـ 17.

أما في القسم الثاني، فقد درست الهيكل العام للرّوايتين، ويشمل تحليلا لعناصر المكان والزمن والشخصيات.

وفي القسم الثالث من البحث، عرضت لأسلوب القصّ عند غادة السّمان، وحلّلت ضمنه جملة من الأدوات الفنية التي وظفتها غادة في روايتيها وهي : الرّؤى والحوار الباطني، والأحلام والكوابيس والرموز واللغز ومستويات الكلام.

وقد حاولت في الخاتمة أن أبين أهمّ ما يمكن استنتاجه من الروايتين، وهو موقع غادة في الرواية العربية المعاصرة، بالاضافة الى اعتبار "كوابيس بيروت" رواية بالمعنى الكامل بحيث تضاف الى رواية "بيروت 75" لتشكّل مرحلة متميزة من أدب غادة.

وقد أشفعت هذه الدراسة بملاحق تمثلت في كشف للمصادر والمراجع العربية والأجنبية.

حياة غادة

المرحلة الأولى : ولدت غادة بسوريا. وهي لا تذكر عن أمها شيئا غير زيارتها لقبرها كل عام باللاذقيّة. فقد تربّت في كنف جدّتها لأبيها لذلك احتلّ أبوها طفولتها. وقد لازمته طويلا، فأثّر ذلك على نفسيّتها وطبعها بطابع جدّي وعنيف و "رجالي". وهي لم تلعب كثيرا في طفولتها، بل كانت علاقتها مع عالم الكبار دوما أمتن من علاقاتها مع رفاق المدرسة. وغادة ذاتها لا تذكر بوضوح طفولتها الاجتماعية، والصورة الوحيدة التي تحتل رأسها في تلك الفترة هي صورة والدها منكبّا يعمل باستمرار ويكتب (كان استاذا جامعيا). ولقد أثّر والدها أحمد السّمان فيها أيّما تأثير، إذ "كانت لديه صفات ذلك الجيل الرائع من الرجال الذي يروضون جسدهم على نوع من الصوفية والارادة وكان يحاول نقل ذلك اليّ منذ الطفولة" (1).

وخلال سنوات من هذا النوع من المعاملة، تعلمت غادة جيّدا ترويض جسدها واستخدام تلك الحاسّة شبه المنسية في جيل الشباب وهي الارادة "التي تسترخي عادة أمام اعراءات السهولة والرّخاء".

---

1) غالي شكري : غادة السمان بلا أجنحة ـ ص 49 .

كما تعلمت من والـدهـا معنى الصراع . فقد كان فقيرا وعصاميّا وكادحا ، استطاع أن يتعلم ويصبح أستاذا جامعيّا فعميدا لكليّة الحقوق بدمشق طيلة عشر سنوات ، ثم رئيسا للجامعة فوزيرا للتربية . لكنه ظل دائما "ذلك الشاب الكادح الكـاره لكـل الصفـات النفسية التي ترافق البـورجـوازيين الأصليين" حتى أنه عمل "مؤذنا حين كان صغيرا ليقيم أوده ونفقات دراسته" (1) .

لذلك تنفي غادة عن أسرتها "تهمة التبرجز" : " وهكذا كانت أسرتنـا (من الخارج) قد دخلت الطبقة البورجوازية ولكن والدي كان (من الداخل) خارج تلك الطبقة . وهو أول من زرع في نفسي بذور الـكـره لكـل المسرحـيات البورجوازيّة والقيمة الوحيدة التي أنشأني عليها هي العمل" (2) .

* * *

وقد كان لهذا النوع من التربية الجدية القاسية ، أثر كبير على تطويع ذاتها سيتجلّى في المراحل الموالية من حياتها . هكذا إذا عاشت غادة سنوات المراهقة الأولى في بيتها المتواضع بقرية "الشـامية" ، ونشـأت على الصـبر والارادة وحب العمـل .

---

1) نفس المرجع .

2) المرجع السابق ـ ص 50 .

ولكنهـا كذلك بدأت تعشق الحرية. ولعل علاقتها بالذكور كان السبب في ذلـك " كان عالمي مجموعـة من الصبيان الفـلاحـين" (1). ولقـد تمثلت أولى مظاهـر الحـرية في اكتشاف الجوانب الخفيّة من الانسان لذلك كانت تنظّم مع أصـدقـائهـا أولى رحـلات اكتشـاف الجنس. حتى عندما تعلمت القـراءة والكتـابـة، كان من أهم مشـاغلهـا قراءة المحرّمات تقول : "وكان لوالدي درج مغلق كنت باستمرار أعالجه في غيابه لأقرأ ما يضمّ، كما كنت أعالج الأدراج المغلقة في بيوت الأقـارب والمعارف وكان ذلك أول جرس يقرع في عالمي الطفل عن "الازدواجية".

المرحلة الثانية : وهي مرحلة الثانوي والجامعة، بعد أن كان والـد غادة قد حرص على تعليمها الفرنسية كأول لغة، ثم العربية والقرآن ليستقيم لسانها.

وفي هذه المرحلة، ستبدأ شخصية غادة الحقيقية في البروز والتكوين والصقل. فرغم القسوة والتقشف في تربية والدها لها وحـرصـه على اغـراقهـا بقراءات التراث العربي والشعر الأجنبي، كانت غادة - على حدّ تعبـيرها - "مراهقة ملتهبة وشديدة الجرأة". وهي تذكر - بلا خجل - أن منعها من أن تكـون لها علاقـة بالجنس الآخر، دفعها الى دعوة صديقها

---

1) نفس المرجع.

المراهق ليلا الى غرفتها، بدون أن تشعر بأي خوف أو عقد أو عذاب ضمير.

* * *

كذلك كانت شرسة ومتحدية، مما جعلها تصطدم بوالدها. فقد ارغمها على دراسة "الفرع العلمي" كي تكون طبيبة ولم تكن هي ترغب في ذلك. وبعد أن تحصلت على شهادة الباكالوزيا العلمية، "أعلنت العصيان" وقررت دراسة الأدب الانجليزي، وفعلت.

وبقدر ما تطورت نفسيتها، كذلك تبلورت بعض أفكارها أثناء الدراسة الجامعية، وخاصة شعورها كأنثى. وحين انتسبت الى الجامعة، كان والدها اذاك عميدا لكلية الحقوق. فكان زملاؤها يعاملونها انطلاقا من ذلك أي على اعتبار أنها ـ كما تقول ـ "جاسوسة ممكنة للسلطات الجامعية". ثم اكتشفت حقيقة اخرى أشدّ إيلاما، وهي "قصور الشبان الجامعيين بصورة عامة عن ادخال المرأة جدّيا الى حرم العمل الثوري".

ويسبب ذلك اتخذ تمردها في تلك الفترة "إطارا فرديا مؤذيا وشبه مدمّر لها شخصيا".

على أنه رغم ذلك فان التربية القاسية التي نشأت عليها، وتقديسها للعمل أثمرا في هذه المرحلة، إذ مزجت بين الدراسة الجامعيّة والعمل كموظفة في مكتبة، ثم أستاذة لغة

انجليزية في مدرسة ثانوية بدمشق. وغادة تذكر هذه الفترة بكل فخر، اذ مكنتها من تحقيق "الاستقلال الاقتصادي" منذ سن المراهقة. ومن يومها وأنا اعمل أيا كانت ظروفي (1).

* * *

المرحلة الثالثة : وهي مرحلة انتقالها من دمشق الى بيروت عام 1964 بنيّة متابعة دراسة الماجستير في الأدب الأنجليزي، وبعد أن أمنّت لنفسها وظيفة مدرسة في احدى الثانويات لتعتاش منها. إلا أن عملها في التدريس لم يطل أكثر من شهر، اذ سرعان ما اكتشفت أن العمل الصحفي أكثر ملاءمة لطبيعتها. وكانت حصيلة هذه المرحلة كتاب "ليل الغرباء" (صيف 1966).

بعدها سافرت غادة الى لندن، على أمل اعداد الدكتوراه في الأدب الأنجليزي. وقد فشلت في ذلك، ولم تشعر بأية رغبة في متابعة حياة أكادمية.

ويمكن اعتبار هذه الفترة أهم فترة على الاطلاق في حياة غادة الشخصية والفنية، سواء من حيث الأحداث المؤلمة التي عاشتها، أم من حيث بلورة الوعي والرؤية والموقف لديها. ففي صيف 1966 توفي والدها كما حكم عليها بالسجن

---

1) المرجع السابق - ص 53.

غيابيّا مدة ثلاثـة أشهـر، لأنها من حملة الشهـادات العالية بسـوريا وغـادرتها دون إذن. وقد تم ابلاغها بالنبأ وهي في لنـدن، كما تم طردهـا من عملهـا الذي كانت تعتاش منه بمراسلة احدى المجلات اللبنانية. كذلك وقعت بينها وبين عائلتهـا قطيعـة سببهـا الحقيقي - كما تقـول - "رغبتي بالاستقـلال التـام والحـرية" وكـان معنى ذلك انقطاع أي مصدر تمويلي عنها.

وقـد سمحت هذه الـظروف لغـادة أن تعيش أصـدق التجارب وأقساها في آن واحد: "ذلك الصيف، كان عليّ أن أواجه فيها اذا كنت صادقة حقا أم لا، في كل حرف كتبته عن الحـرية ومـواجهة العالم، والايمان بالمبادئ وتحويلها الى سلوك حتى النهـاية، ومهـما كان الثمن. لقد وقفت وحيدة فعـلا، في هذا العـالم الشرس أواجـه كل القـوى المتحالفة ضدّي، والمؤسسات العتيقة المحتكة الأساليب التي ترى في وجـودي كتابة وممارسة إفسادا لجيلي وتحريضا ضمنيّا لهم على اكتشاف ذاتهم بعيدا عن المسلّمات التقليدية والأفكار الرجعية حول حقوق المرأة خاصة وحقوق الفرد العربي عامة. كان كل شيء ضدّي، كل المؤسسات، الأسرة المجتمع، القانون".

إلا أن ميزة هذه المرحلة، أنها مكنت غادة من أن تعيش بكل جوارحها اكتشاف ذاتها والآخرين، فتنقلت بين مختلف

العواصم الأوروبية، وغرقت بين مسارحها ومتاحفها ومكاتبها ومارست القراءة الحرة، بدل القراءة المدرسية كما تشردت طويلا على أرصفتها "المزروعة بالبرد والظلمة والغربة".

وقد ساهمت إقامة غادة في أوروبا فيما بين 1966، و 1967، في بلورة كثيرة من مواقفها ومن الثورة والجنس خاصة بالاضافة الى تفاعل الحياة والثقافة في نفسها. "فالثورة تنبت داخل القلب، والكتب توضحها وتخطط لها، وتجعلك أكثر وعيا لمدلول رفضك، والوسائل الجماعية لتحقيق هدفك" (1).

لذلك باتت غادة تؤمن بأن الثورة الجنسية (أي نسف مفاهيمنا التقليدية عن العفّة والأخلاق) هي جزء لا يتجزأ من ثورة الفرد العربي لانتزاع بقية حرياته من فكّ الاستلاب: حرياته الاقتصادية والسياسية وحرية الكلام والكتابة والتفكير. وانه لاخلاص بغير النضال ضد كل المفاهيم المتخلفة بما فيها مفاهيمنا الجنسية، وبالنضال ضد المفهوم البورجوازي الشكلي للحرية. (2).

هكذا أدركت ـ رغم امتلاكها لحريتها الفردية ـ أن "حرية الهرب" لا تجدي، وأن الانتماء حقيقة، وأنه لا مفرّ من العودة

---

1) المرجع السابق ص 55.

2) نفس المرجع.

والبدء بالعمل "من أي قطر عربي لتكون الحرية شمسا لنا جميعا. فالحرية غير ممكنة في وطن غير حرّ (1).

تعود غادة اذن الى بيروت أشدّ وعيا والتصاقا بقضايا وطنها مؤمنة باستحالة "الخلاص الفردي" وبأن الانتماء الحقيقي والوحيد يكمن في الانضمام الى "قافلة معذبي الأرض والوطن".

وقد ظهرت تأثيرات هذه المرحلة واضحة في مجموعتها "رحيل المرافىء القديمة".

أما الفترة الموالية فتقضيها غادة متنقلة بين لبنان ومختلف البلدان الأوروبية تعمل وتعيش "كأي شاب وحيد" على حدّ تعبيرها. و هذه السنوات - باعترافها - هي التي كونتها حقا، وهي التي صنعت غادة الحالية، الى درجة أنها تعتبر من لم يعايشها في فترتها تلك لا يعرف عنها شيئا. تقول: "كل ما تعلمته حقا تعلمته في سنوات الصراع تلك. فهمت خلالها فعلا معنى أن يكون الانسان طريدا ووحيدا ومهدّدا بالسجن، وبلا أي سند في العالم. خلال تلك السنوات، واجهت الناس غريبة في بلدان غريبة بدون حماية الأسرة، المركز الاجتماعي، النقود" (2)..

---

1) المرجع السابق - ص 55

2) المرجع السابق - ص 64.

ولعل ما استفادته غادة خلال هذه السنوات ، أنها تعلمت أشياء كثيرة عن طبقات شعبية لم تكن ظروفها السابقة تتيح لها فرص الاحتكاك بها، وإذا بها تنتمي اليها وتلتصق بها وتعايش معاناتها كما اكتشفت واقتنعت نهائيا "بتفاهة مفاهيم المجتمع الدمشقي البورجوازي الذي كان يعتبرني - في تلك السنوات - امرأة هالكة بينما الحقيقة انها كانت ترى في نفسها امرأة بدأت تحيا وفنانة تزداد وعيا" (1) .

وأخيرا، فقد تزوجت غادة، وأنجبت، أي أنها دخلت المؤسسة الاجتماعية - بشكل ما - من أحد ابوابها. ولكن يبدو أن ذلك - وإن أثر نسبيا على نفسيتها - لم يؤثر على أفكارها ومواقفها وايمانها بالكلمة . فهي مازالت تعمل في الصحافة، ومازالت تؤلف وتعيش حياتها التي وصفتها بأنها "رحلة الزحف عارية في حقل الزجاج المطحون" .

1) المرجع السابق - ص 64

مؤلفات غادة السمان

عنوان الكتاب	نوعــه	تاريخ النشر الطبعة الأولى	دار النشر
1) عيناك قدري	مجموعة قصص	1962	دار الآداب
	مجموعة قصص		(بيروت)
2) لا بحر في بيروت	مجموعة قصص	1963	دار الآداب
3) ليل الغرباء	مجموعة قصص	1966	دار الآداب
4) حب	(شعر منثور)	1973	دار الآداب
5) أعلنت عليك الحب	(شعر منثور)	1976	دار الآداب
6) رحيل المرافئ القديمة	مجموعة قصص	1973	دار الآداب
7) بيروت 75	رواية	1975	در الآداب
8) كوابيس بيروت 75	رواية	1976	منشورات غادة السمان (بيروت)

الأعمال غير الكاملة

العنوان	النوع	السنة	الناشر
1) زمن الحب الآخر	مجموعة قصص	1978	منشورات غادة السمان (بيروت)
2) الجسد حقيبة سفر	تحقيقات صحفية	1979	منشورات غادة
3) السباحة في بحيرة الشيطان	مقالات صحفية	1979	السمان (بيروت)
4) ختم الذاكرة بالشمع الأحمر	مقالات	1979	منشورات غادة
5) اعتقال لحظة هاربة	شعر منثور	1979	السمان (بيروت)
6) مواطنة متلبسة بالقراءة	مقالات أدبية	1979	منشورات غادة
7) الرغيف ينبض كالقلب	مقالات صحفية	1980	السمان (بيروت)
8) ع ـ غ تتفرس	مقالات صحفية	1980	منشورات غادة
9) صفارة انذار داخل رأسي	مقالات	1980	السمان (بيروت)
10) كتابات غير ملتزمة	مقالات	1980	منشورات غادة
11) الحب من الوريد الى الوريد	شعر منثور	1980	السمان (بيروت)
12) القبيلة تستجوب القتيلة	محاورات	1981	منشورات غادة
13) قراءات لحفلي التأبيني	؟	؟	السمان (بيروت)

الهيكل العام للروايتين

لعل كتاب "فلاديمير بروب" بالنسبة الى الأدب يعادل دروس "سوسور" في اللسانيات من حيث الأهمية، اذ كان لكليهما فضل توجيه الدراسة في هذين المجالين نحو الدقة العلمية والموضوعية، ولو أنهما اكتفيا - في عصرهما - بتجديد المعالم الأساسية لعلوم ومناهج ستتفرّع وتتشعب فيها بعد تشعبا كبيرا.

وقد حاول "بروب" أن يصف الحكاية بحسب أجزائها، والعلاقات القائمة بين هذه الأجزاء، ثم وفي مرحلة أخرى بينها وبين مجموع الحكايات، بحيث يمكن ارجاع كل الحكايات الى حدّ أدنى من العلاقات الثابتة او الأخبار الأساسية كما يسميها "تودوروف". لقد كانت محاولته ترمي الى دراسة هيكل الحكاية أو بنيتها التي تتركب من عناصر أساسية، وأخرى ثانوية "والتي يكون وجودها رهينا "بالعلاقة القائمة بين تلك العناصر وخاصة الأساسية منها" (1).

---

1) انظر مقدمة كتاب ص 6 و 7. Propp : Morphologie du Conte. Vladimir Coll. Points. Editions du Seuil Paris - 1973

وسأحاول دراسة روايتي غادة حسب هذه الوجهة، بحيث أكشف قدر الامكان عن بنيتها الداخلية محاولاً الوصول الى تدعيم فرض اعتبار "بيروت 75" و"كوابيس بيروت" جزأين لرواية واحدة. ومن جهة أخرى سأحاول أن أبرز التقنيات الفنية وتفاعلها مع المضمون الذي عبرت عنه الروايتان، بحيث يشكلان وحدة متكاملة، ولا يمكن فصل أحد العنصرين عن الآخر.

وسأنطلق في دراستي هذه من الهيكل الخارجي للروايتين الى الداخل حيث العناصر المستقلة.

(1) **الهيكل الخارجي** : إن روايتي غادة تتميزان ـ من حيث هيكلهما الخارجي ـ بمواصفات شكلية تحفظ لكل واحدة منهما خصوصيتها. فقد جاءت "بيروت 75" في قالب يمكن نعته بالتقليدي، اذ أنها مقسمة إلى فصول متتالية. أما بالنسبة الى رواية "كوابيس بيروت"، فقد كتبتها غادة بشكل جديد، طريف ومتفرّد، وقسمتها لا الى فصول، وانما الى "كوابيس" و "أحلام" وحتى "ملاحظات" ومشاريع كوابيس.

بيروت 75 : تتركب هذه الرواية من سبعة وعشرين فصلا، جاء الفصل الأول منها جامعا لابطال الرواية الخمسة. أما الفصول الأخرى فالبعض منها كان متعلقا أساسا بأحد هؤلاء

الأبطال أو باحدى الشخصيات الثانوية، أما البعض الآخر، فحتى وإن كان يضمّ شخصين أو أكثر، فانه يمكننا ان ندرك من خلال السّرد أو الحوار فيه، أنه مخصص لهذه الشخصية أو تلك، وأن الأشخاص الآخرين موجودون لابراز جوانب خفية من الشخصية المحورية داخل الفصل ذاته، أو لدفع الأحداث في اتجاه معين.

هذا وتجدر الاشارة الى ان "بيروت 75" تحوي في طياتها مجموعة كوابيس قبل الفصل الأخير من الرواية. وبطل هذه الكوابيس هو "فرح". واللافت للنظر أن هذه الكوابيس جاءت مجتمعة.بالاضافة الى انها مخصصة لشخص واحد. لذلك يجوز لنا أن نعتبرها فصلا ككل الفصول الأخرى، مع اعتبار الفروق التي تميزه عنها. وبالتالي تكون فصول الرواية مقسمة بحسب شخصيات الرواية على النحو التالي :

فصل جماعي

فرح	8 فصول
ياسمينة	8 فصول
مططفى	3 فصول
طعّان	2 فصلان
نيشان	2 فصلان
فاضل بك السّلموني	2 فصلان
بو مصطفى	1 فصل واحد
أبو الملأ	1 فصل واحد
نمر السّكيني	1 فصل واحد

انطلاقا من هذا الجدول، بامكاننا أن نلاحظ المكانة المتميزة التي يحتلها فرح وياسمينة. فتخصيص ستة عشر فصلا من جملة ثمانية وعشرين يشير الى أنهما يعتبران ـ بالنسبة إلى غادة البطلين الرئيسيين. وبالرجوع الى الرواية نفسها، ندرك أن "فرح" هو البطل الأساسي فعلا، لا من حيث عدد الفصول المخصصة له، وباعتبار أن الرواية تبدأ وتنتهي به، وانما أيضا من حيث أنه يعكس أهم الأفكار التي تتضمنها الرواية وخاصة منها مواقف غادة ذاتها.

(2) **كوابيس بيروت** : أما رواية غادة الثانية، فهي تختلف أشدّ الاختلاف عن الأولى فقد وردت في شكل جديد وطريف يصح أن نعتبره أول محاولة طريفة في تاريخ الرواية العربية. ذلك أن غادة ـ مثلما ذكرنا ـ لم تقسم روايتها الى فصول ومشاهد، مثلما هو الشأن بالنسبة الى كل الروايات، وانما كتبتها حسب "كوابيس" و"أحلام" و"مشاريع كوابيس" بل إن النهاية نفسها جديدة اذ أن غادة وضعت نقطة استفهام أمام لفظة "تمت" (1)، وكأنها تشير بذلك الى أن النهاية لن تكون في هذه الرواية، وإنما في روايات أخرى قادمة نابعة من واقع لبنان الأليم ومأساته الدامية. وسنحاول في فصل آخر أن نفسر أبعاد هذا الاختيار، وتبريراته الممكنة.

على أن هذا التقسيم الأول يضم في طياته فروعا عديدة تزيد من تشعب هيكل الرواية. فهناك كوابيس يمكن اعتبارها سردا قصصيا للأحداث. وهناك كوابيس فعلية، كما أن الرواية تضم أحلاما. وعلى مستوى آخر، فإن "كوابيس بيروت" تضم فصولا أخرى، يمتزج فيها السرد بالكوابيس، وأخرى يختلط فيها السرد بالومضة الورائية، وكذلك الكابوس

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ـ منشورات غادة السمان ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة اكتوبر 1981 . ص 337 .

بالومضة، هذا بالاضافة إلى أن غادة، بعد أن أعلنت عن نهاية روايتها، قد أضافت اليها مجموعة ملاحظات ومشاريع كوابيس يمكن الاستفادة منها لكتابة كوابيس جديدة في رواية جديدة تعكس مرحلة جديدة من تاريخ لبنان.

ويمكن ان نرسم كل هذه التقسيمات في جدول توضيحي كالآتي :

نوعية الكوابيس	عددها في الرواية
السّرد	138
الكوابيس	61
الملاحظات الاضافيّة	16
الأحلام	2
ومضة ورائية	14
سرد كوابيس	11
سرد ومضة ورائية	11
كابوس ومضة ورائية	1

ومن خلال هذا الجـدول نلاحظ أن السرد يمثل العمود الفقـري للرواية، على الأقـل باعتبـار العـدد المـرتفع جدا للفصول التي خصصتها غادة لهذا العنصر وما الكوابيس الا تدعيم له ـ كما سنـرى ـ وهذا الاستنتاج بالذات هو الذي يجعلنا نتأكد من أن "كوابيس بيروت" هي فعلا رواية مكتوبة بطريقة جديدة. ومن جهة أخرى، فان وجود كوابيس في رواية"بيروت 75" تفـرض ضمنيا وجـود علاقـة متينـة بين الروايتين وتمكن من اعتبارها رواية واحدة كما سنرى.

هل هي رواية ؟لعله من الجدير بالذكر أن نشير الى أن عددا غير قليل من الأدباء والنقاد، رفضوا اعتبار "كوابيس بيروت" رواية، واعتبروها يوميات هي اقرب الى العمل الصحفي أو "الـريبـورتاج". ولكن المتمعن في هذا الأثر الأدبي يلاحظ مجموعة من الاشارات الدالة تجعله يدرك ـ بطريقة لا مكان فيها للشك ـ أنها رواية حقيقية، حتى وإن اختلفت الطريقة الفنية عن المفهوم المتعارف لهذا النوع من الكتابة. وأول ما تجدر ملاحـظتـه أن الجـدول السابق يشير بكل وضوح الى طغيان عنصر السرد على كل العناصر الأخرى. بالاضافة الى ذلك فاننا نجد في "كوابيس بيروت" تحديدا للاطار الزمني والمكاني، وحدثا، وأبطالا أساسيين وثانويين، كما تتوفر أيضا المقـومات الفنية الأخرى للقصة كالحوار والومضة الورائية.

كل هذه العناصر المتواجدة تجعلنا نطمئن الى اعتبار "كوابيس بيروت" رواية بالمعنى الحقيقي. وإلى هذا الرأي أيضا ذهب عديد من النقاد نكتفي بأن نذكر من بينهم - محيي الدين صبحي الذي قال : "هذه الرواية عمل أدبي طليعي بكل ما في الكلمة من معنى، وكنز ثمين اضافته غادة السمان الى ادبنا انعربي الحديث"، وكذلك محمود أمين العالم الذي رأى في "كوابيس بيروت" عملا ادبيا شامخا، كما ذهب غالي شكري الى نفس الرأي.

روايتان ام رواية ؟ اذا سلمنا بأن "كوابيس بيروت" رواية بالمعنى الحقيقي، حق لنا عندئذ نتساءل عن العلاقة الموجودة بين الروايتين. وهذا التساؤل يعتبر اساسيا، خاصة ونحن نحاول استكشاف الفن الروائي وخصائصه عند غادة السمان. لعل أهم ما يشد انتباهنا، أثناء مطالعة الروايتين، وجود عناصر اتفاق وتشابه كثيرة جدا. فبيروت هي مكان الروايتين الأساسي، مما يربط بينهما بصورة عضوية، اذ لا يمكن أن نفسر اختيار بيروت بأنه اعتباطي، وانما كان لغاية قصدتها الكاتبة سنحاول ادراكها في الابان. ومن ناحية اخرى، نلاحظ ان مفهومي الانفتاح والانغلاق - مثلما أشرنا اليه سابقا - لهما نفس الدلالة ونفس المقاصد. كما أن العناصر الطبيعية تكتسب أيضا نفس الرموز في الروايتين، فكانت

الشمس والفجر رمزا لطغيان الحلم على الواقع، أو لتحقيق الهدف المنشود، كما كان الظلام والرعد والمطر رمزا لاستبداد مشاعر الاحباط واليأس والتشاؤم الى حد الموت. وبالاضافة الى كل ذلك، كان الخريف الفصل المشترك بين الروايتين، إذ فيه وأثناءه تقع أحداثهما، وهذا أيضا استنتاج له أبعاده، اذ يبدو ظاهريا ان "كوابيس بيروت" و"بيروت 75" روايتان منفصلتان، ولكنهما في الحقيقة رواية واحدة في فصلين أو مرحلتين، وما وقوعهما في الخريف الا الدليل أن الثانية تكرار للأولى، ولكن بشكل مختلف، وبأشد عنفا وضراوة. يؤيد هذا الرأي توافق هذه الفترة الزمنية للروايتين مع الظروف الحقيقية لحرب لبنان الأهلية التي وقع تقسيمها الى جولات وكل جولة منها وجدت ترجمتها الأدبية في فصل أو رواية كتبتها غادة. هل نتنبأ ـ على هذا الأساس ـ بروايات أخرى ستكتبها عن الجولات اللاحقة لحرب 1975، والتي أشارت اليها الكاتبة نفسها في مقالاتها الصحفية بعنوان "الفيضان الأول لنهر النار" (1)؟ على أن هناك مجموعة من الاشارات الأخرى تزيد في ارتباط الروايتين بصورة أمتن، تؤكد الرأي الذي ذهبنا اليه آنفا. إن رواية "بيروت" تبدأ والشمس

---

1) انظر غادة السّمان: الرغيف ينبض كالقلب ـ منشورات غادة السّمان. فيفري 1980.

ساطعـة حارة، ولكنها تنتهي مع خيوط الفجر المقترنة بالبرد والغيوم. أما "كوابيس بيروت" فتبدأ كالحة مكفهرة كعواصف الخريف وتنتهي بسماء صافية وشمس بازغة مشعة. ولو أخذنا كل رواية على حدة، لنعتنـا الأولى بالانغـلاق والتشاؤم بلا مبرر، والثانية بالانفتاح القائم على أمل زائف لا يجد ما يؤيده في الواقع. أما إذا تناولنا الروايتين كفصلين لرواية واحدة، أمكننـا عنـدئـذ أن نقـول إن البـداية والنهـاية تشتركان في الانفتـاح، مع ما في هذه الاشـارة من رمز الى ماضي لبنان الهادئ، وخاصة الى مستقبله الزاهر الموعود، وهي فكرة طالما أكدت عليها غادة سواء في روايتها الثانية أو في كل مقالاتها الصحفية. بل إن الأمـر يتعـدّى هذا التشـابـه الجـزئي في العناصر الكبرى، ليشمل فنيات الكتابة نفسها، بل وحتى التعابير والكلمات المستعملة في الروايتين. فقد كتبت "بيروت 75" بطريقة كلاسيكيّة معهودة، أي أنها مقسمة الى فصول ومقـاطـع. إلا أن الفصل قبل الأخير يحتل مكانة بارزة في القصة، لأن غادة قد كتبته في صورة "كوابيس" اختلط فيه الواقع بالخيال وانحلت فيه خيوط المنطق والمعقول، لتصوّر حالة البطل الذي سقط في حالة من الجنون "العاقل" إن جاز التعبـير. هذه الكـوابيس التي لم تتجاوز الفصل الواحد في الـرواية الأولى ستصبح هى العنوان الأكبر في الثانية بحيث

كانت الــرواية كلهــا كوابيس، وهــذه الملحــوظــة تعني أن الكــوابيس في "بيروت 75" كانت تمهيدا لكوابيس الرواية الثانية، مما يشير الى التلاحـم العضوي بينهما. بالاضافة الى ذلك، فقد أشارت غادة في أمكنة عديدة صراحة الى روايتها الأولى، فتقول مثلا : وأدوّن (نوطات) كوابيس بيروت التي اعيشها كل لحظة والتي وعيتها منذ شهور طويلة، ونبّهت اليها اكثر من مرة (1) بل إن تعابير عديدة وردت في الرواية الأولى نجدها تتكرر حرفيا أحيانا، في الرواية الثانية، مثل قولها "آه كم أنت وحيد". وهي تذكـرنـا بما قاله فرح بطل "بيروت 75" "آه. كم أنا ضائع ووحيد" (3). كذلك الأوصاف والتشـابيه المتعلقة بالأشخاص والاطار، وحتى بيروت التي شبّهتها غادة في الروايتين بــمستشفى المجانين"

وهكـذا، واعتـمادا على هذه الأدلّة المنتقاة، نستطيع ان نقول إنّ "بيروت 75" و"كوابيس بيروت" تمثّلان في الحقيقة رواية واحــدة، وهو ما جعل غالي شكري يتكهّن بأن غادة تستعدّ لخوض تجربة أدبية جديدة، ومرحلة ثانية مختلفة شكلا ومضمونا.

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ص 276 .

2) المرجع السابق ـ ص 152 .

3) غادة السمان ـ بيروت 75 ـ دار الآداب بيروت ـ ط 1 ـ مارس 1975 . ص 17 .

المكان

وما نعنيه هو المكان البسيط، ذو الابعاد الثلاثة. ونحن مضطرون لأسباب منهجية، أن نعزله عن الزمان والحركة، رغم أنه فعليا يستحيل عزله عنهما. فما هو دور المكان في الرواية ؟

لعلنا لا نغالي اذا قلنا إن المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض. ولو حاولنا أن نستعيد في ذاكرتنا الروايات التي قرأناها لتذكرنا معها تلك الحركة الحيوية النشيطة لساكني الأحياء والبيوت الشعبية التي تجعلها بيوتا كأنها بلا جدران، نعرف عنها وعن ساكنيها كل شيء، ولتذكرنا أيضا تلك البيوت الفخمة العتيقة المتميزة بحجارتها الواسعة والمتعلقة وألوانها القاتمة وستائرها الكثيفة كالجدران. وبامكاننا كذلك أن نحدّد علاقة الأحداث والشخصيات بالشوارع، بمناطق الريف الخضراء، بسفينة أو طائرة أو سيارة لنقل الركاب الخ. ولكننا سوف نجد الشيء نفسه ونتوصل الى النتيجة ذاتها. فالمكان يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان أيضا يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية، وبشكل أعمق، ربما، وأبعد اثرا

(1). بل إن المكـان الـروائي يصبح نوعا من القدر. إنه يمسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لها إلا هامشا محدودا لحرية الحـركـة (2). وسـوف نعرض للأنواع الثلاثة من الأمكنـة كما استنبـطها "غالب هلسا"، انطلاقا من تحليله للرواية العربية.

* * *

(1)المكـان المجـازي : وهـو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض. وقد سماه "غالب هلسا" مجازيّا لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب الى الافتراض . إن المكان في هذا النوع من الروايات لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها. وهو أيضا مكمل للأحداث، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل أو التي تخفي الهارب. وهو بهذا ليس عنصرا من عناصر العمل الفني بل مجرّد توضيح لابد منه. وقـد يكـون هـذا المكـان وصفـا لحالـة تمر بها احدى الشخصيات الروائية مثل الفقر

1)غـالبـا هلسـا : "المكـان في الرواية العربية"فضل من كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق" اعداد برادة ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ الطبعة 1 ـ 1981 . ص 209 ـ 226 .

2) المرجع السابق ـ ص 212 .

والغنى والتباهي والبخل وما شابه ذلك. ولهذا تكون صفات مثل هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنيا، ولكننا لا نعيشه، والكاتب - في هذا المجال - يمتدح المشهد ويختار العبارات التي تم التواضع على كونها صفة للطبيعة الجميلة ويكدّسها. وهذه الأحكام تبلغ حدا من العمومية يجعلها تنطبق على كل الأماكن الطبيعية التي اصطلح على نعتها بالجمال.

(2) **المكان الهندسي** : وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجيّة بدقة بصريّة وحياد، أي حين يتفكك المكان ليتحول الى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة ولا تحاول ان تقيم منها مشهدا كليّا. إن الروائي هنا يتخذ حياد المهندس اذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي، ويكثر من المعلومات التفصيليّة. وكلما زدنا من اتقان المكان الهندسي كلما حرمنا القارئ من استعمال خياله، وحرمناه من اعادة صياغة الأماكن التي عاش فيها. وهذا النوع هو الذي استشرى عند "هيمنجواي" و "روب جرييه" خاصة.

* * *

(3) **المكان الممثل لتجربة معيشة** : وهو مكان عاشه مؤلف الرواية. وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.

ولعل "باشلار" في كتابه "جماليات المكان" قد قصد هذا النوع بالذات عندما قال : "المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مسّاح الأراضي . لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيّز وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركّز الوجود في حدود تحميه (1). إن ما يؤكد عليه باشلار هو أن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا خاضعا للقياس بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة . ويذكر كذلك أن المكان لا يعيش على شكل صور فحسب بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة من ردود الفعل . فلو عدنا اليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا الى داخله . ومثل هذا المكان يبلغ حدا من القوة تجعل القارئ يتوقف عن القراءة ليستعيد ذكرى مكانه الخاص . ولعل من الروايات القليلة الناجحة في خلق هذا النوع من الأمكنة روايات نجيب محفوظ التي جاءت عناوينها أسماء لأماكن .

إن الروائي يقدم دائما بعض المعلومات "الجغرافية" قد تكون مجردّ معلم يثير خيال القارئ أو بحثا متقصيا لأماكن الأحداث، أو رحيلا عبر أماكن عديدة . وهذا الرحيل يعطي بعض الآثار الأدبية موضوعها ومبدأ وحدتها كما يكسبها مادة

---

1) غالبا هلسا : المكان في الرواية العربية ـ ص 224 .

اطوارها وايقاعها الخاص. فبفضل المكان يتكشف الأبطال للقارئ أو يحققون كيانهم، ومن ورائه يصور الروائي رحلة من نوع آخر هي رحلة الانسان في هذا الوجود.

فالمكان ـ في هذه الرواية ـ ليس شيئا حياديّا وانما يكتسب معاني عديدة تصل أحيانا الى حدّ اعتباره سبب وجود الأثر الأدبي نفسه.

وخصائص المكان تختلف باختلاف الروايات فقد يكون ثابتا لمدة معينة فيكون "لوحة" جامدة قبل أن يواصل تطوره مثلما هو الشأن في روايات "بالزاك". وقد يأتي في شكل اشارات جزئية وشذرات متفرقة ـ كما يظهر في كتابات "أرجون" ـ وكأن الروائي يرفض أن يصف امكنة الأحداث في روايته، بل يترك للقارئ مهمّة تجميع هذه الأجزاء وتركيبها. وكيفما كان الحال، فاننا، اذا بحثنا عن تواتر الاشارات المكانية واتساقها وتنظيمها، واذا نظرنا خاصة في أسباب تغير الأمكنة في رواية ما، فاننا نكتشف اهميتها القصوى في المحافظة على وحدة الرواية وحركيتها في آن، وندرك بالتالي كم أن المكان متحد اتحادا وثيقا بالعناصر الأخرى المكونة للرواية.

وكثيرا ما يكون انتقال البطل بين أماكن "حقيقية" متّصلا بانتقال على المستوى الفكري، مما يجعلنا نكتشف داخل

المكـان الحقيقي للرواية، أماكن اخرى "مجازية" تتداخل وتتشـابك مع الأولى بسبب ارتباطها الشديد بفكر البطل. وهكــذا، فان الــرواية تعـرض علينـا حسب "مستـويين مكـانيين" أو فضـائـين مختلفـين يمثـلان بدورهما مستويين نفسيين : "الحقيقة" من ناحية و "الحلم" من ناحية ثانية. وتتمثل اهميّة المكان في الرواية ايضا، في أن تغيره يمثل منعرجا حاسما في سير الأحـداث وتوجيه مسار الرواية. لذلك فان المكان - سواء كان فعليا أم مجازيا - يتّحد بالأبطال بل ويمتزج بهم مثلما يمتزج بالأحداث وبالزمن، ويكون بالتالي عنصرا أسـاسيا في الـرواية. وقد اعترف الروائيون منذ مدة طويلة بأهمية وضرورة اقامة العلاقة بين الحدث والمكان الذي تقع فيه، وكذلك النتائج التي يمكن استخلاصها من هذه العلاقة.

لقـد تعـاظمت اهمية عنصر المكان في الأدب الحديث، وأولاه الأدباء والنقاد عناية كبيرة. فقد استنتج "بورنـوف" (1) أن المكان "القمعي" هو الطاغي على أغلب الأعمال الروائية المعاصرة لأنه ينمّي السخط والكراهيّة والتمرّد عند البطل أو القلق الوجودى والرعب. بالاضافة الى ذلك فان الروائي قد يحمل المكان معنى فلسفيا. فمعنى "المتاهة"

---

1) انظر ص 126 من كتاب : ROLLAND BOURNEUF et REAL OUELET "L'univers du roman" - Coll. PUF.

Labyrinthe يترجم بوضوح احساس الانسان بالفزع أمام عالم لا يجد فيه مكـانا له. ان المكان الذي تجسّد مثلا في أعمال "روب - جرييه" و"كـافكـا" يعـطينـا صورة عن الـوضع الانســاني أصبحت متــداولـة بين الأدبـاء. لذلـك يقـول "لـودوفيك جانفيي": ليس من باب الصـدفة أن التراجيديا المعـاصرة - منـذ كافكا تعبّر عن نفهسا خاصة من خلال مصـطلح المكان (1). إن المتاهة أصبحت الترجمة العادية والجيّدة لوضعية الانسان السخيفة، هذا الانسان الذي يبتلعه العـالم ويضيّعه. وبالعكس من ذلك قد تكون الرحلة التي توسع من آفاق الفضاء أمام الانسان وعدا بالسعادة. لذلك نرى أن العديد من الروائيين يعبرون عن هذا الوعد الجميل بالانتقال والرحيل الى "الهناك" L'ailleurs". وكأن الانسان يعتقد أن ما يمكن أن يحدث له من شيء جميل وسحري لن يقع الا في "مكان آخر". هذا الطموح الى المجهول قد أنتج آثـارا أدبية عديدة، واقـترن - على مستـوى الرواية - بفكرة الرحيل : الرحيل من أجل السلطة والمجد والثروة والسعادة. إلى هذا النداء استجاب كثير من أبطال الروايات نذكر منهم "جـوليان سورال "بـطل" الأحمـر والأسـود "لستندال، أو رينيه" لشاتوبريان و "بركن" لمالرو وغيرهم كثير. ففي هذه

---

1) انظر ص 126 من كتاب ROLLAND BOURNEUF et REAL OUELET : " L'univers du roman " - Coll. PUF.

الروايات التي يلعب فيها المكان دورا رئيسيا، يبدو الرحيل وعدا بتحقيق حلم جميل لا يزال يداعب خيال البشرية منذ القدم : اكتشاف جنة خفية في هذا العالم، يستطيع الانسان أن يسترجع فيها سعادته المفقودة

المكان في روايتي غادة

ظاهرةلافتة للنظر في روايتي غادة، هي أن الأحداث كلها تدور في بيروت. بل اننا لا نجد تقريبا أي ذكر لمكان آخر، باستثناء اشارات عابرة لدمشق، باعتبار أن فرح ياسمينة ينتميان اليها في "بيروت 75" أو لأن عائلة البطلة في كوابيس بيروت" قد فرت من بيروت إليها.

والمكان في روايتي غادة ليس مجرّد اطار للأحداث والشخصيات وانما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات. ان المكان في هذه الروايات حدث وجزء من الشخصية أو الأشخاص. ويمكن ادراك ذلك باستقراء الدور الذي تلعبه الأمكنة في الرواية. وأول ملاحظة يمكن ان نسوقها في هذ المجال هو ان هذه الأماكن تنقسم الى "داخل" و "خارج". فهناك أماكن متسعة الأرجاء، فسيحة متحررة منفتحة، وأخرى ضيقة محدودة ومنغلقة. ويندرج ضمن القسم الأول الشارع بمفهومه العام، كشارع الحمراء، وساحة البرج، ومنطقة "جونيه" الجبلية، وموقع الاثار والحفريات. وأحسن ما يمثل مظهر الاتساع والحرية خاصة البحر الممتد على جانب بيروت. أما الأماكن الضيقة المتغلقة فيمثلها البناء بمفهومه الواسع، كالشقق والمطاعم، والأكواخ والصالات.

ولعل احسن ما يمثل هذا الجانب السجن الحقيقي الذي يحشر فيه طعّان، أو المستشفى الذي يحمل اليه فرح. ومما تجدر الاشارة اليه أن النوع الثاني من الأماكن يتجاوز من حيث الكم النوع الأول بصفة ملحوظة، وقد أحصينا النسبة ـ تقريبا وبدون اعتبار للتكرار ـ فوجدنا ان الأماكن المنغلقة تعد أربعة أضعاف الأمكنة المنفتحة. هذا بالنسبة إلى "بيروت 75". أما بالنسبة إلى "كوابيس بيروت" فاننا اذا استثنينا كوابيس البطلة مبدئيا ولم نعتبر الا السياق الروائي ـ بالمفهوم المتعارف ـ لاحظنا أن الداخل قد جسمه البيت الذي انحبست فيه البطلة، أما الخارج، فقد مثله خارج البيت عموما بحيث يمكن أن ينسحب على كامل بيروت أولا، وكل العالم ثانيا أي باعتبار كل ما يحيط بالبيت.

كما أن هناك ظاهرة أخرى تؤكد اعتبار المكان حادثا وجزءا من الشخصية. فالقارئ يلاحظ أن هذه الأماكن تقترن بأحاسيس قارّة تغمر نفسيات الأبطال. فكلما كان المكان منفتحا متحررا، كانت أحاسيس الشخصية تغمرها إما السعادة أو الأمل في تحقيق الهدف المنشود، أو على الأقل الانعتاق والشعور لبرهة بالخلاص من الحزن والخوف والاختناق. أما اذا كان المكان منغلقا، فان الاحساس الطاغي على الشخصية هو الحزن أو الاحباط المعنوي أو

اليأس . ولعله من المفيد أن نشير الى أن الموت كان نهاية أربعة من جملة خمسة اشخاص في رواية " بيروت 75 " وثلاثة من جملة اربعة اشخاص في "كوابيس بيروت . " وقد كان الموت دائما مرتبطا بأماكن مغلقة بينما كان الشخصان اللذان أفلتا من هذا المصير هما الوحيدان اللذان تمكنا من الخروج من سجن المكان المنفتح الى الفضاء الرحب الممتد ، وهما فرح في الرواية الأولى والبطلة في الثانية .

إن بداية ونهاية "بيروت 75" توحيان لنا بمدى التغير الطارئ على نفسية الشخصيات أثناء الرواية . فقد كانت بيروت ، بالنسبة إلى الأشخاص الخمسة ، الملاذ والملجإ كما كانت الوعد بتحقيق ما اختمر في أذهانهم من أحلام وردية . لقد كانت في قاع الظلمة تبدو مضيئة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلا ، وخلفت على الشاطئ لآلئها ومجوهراتها وأشيائها المسحورة الملونة (1) ولقد كانت بيروت كذلك وعدا بتحقيق الحلم طالما أنها كانت بالنسبة اليهم ، عالما غير محدود وغير منغلق . كانت بالنسبة لفرح وياسمينة مجال تحقيق الثروة والشهرة ، وكانت بالنسبة لبو مصطفى وأبو الملأ مجالا لنسيان الواقع المتردّي والذوبان في المجموعة بغية تجاوز هذا الواقع ، وكانت أخيرا بالنسبة لطعان ملاذا يجد داخله الأمن والاطمئنان والخلاص من الرعب .

1) غادة السّمان : بيروت 75 ـ ص 10 .

إلا أنه، منذ اللحظة التي تنقلب فيها بيروت من "عالم" منفتح الى مجرد "مدينة" محدودة ومنغلقة على نفسها، تتغير. والتغير هذا لم يكن في المكان وإنما في الاشخاص أنفسهم. فكيف استغلت غادة هذا المفهـوم في "بيروت 75" ؟ ان لحظات السعـادة القليلة التي عاشتهـا ياسمينـة في بيروت اقـترنت بانفتاح المكان. فنجدها على ظهر اليخت (أي في البحـر بمعنى آخـر) تضحك وتحس بأنها تعيش "أسطورة الخلق الأولى واليخت الصغـير صدفة لؤلؤية اللون والسماء الشـاسعـة لم تكن قط أكثـر صفـاء وثلوج أعـوامها السبعة والعشرين تذوب" (1). كذلـك ـ وعن طريق الـومضـة الروائية ـ تعيش نفس السعادة بين بعلبك وصور وطرابلس في منطقتي "جبيل" و "جونية" حيث يمتد الأفق إلى اللانهاية. وفيما عدا ذلك، فان الاحساس الطاغي على ياسمينة في ما تبقى من الرواية هو الحزن واليأس والاختناق. ولقد ارتبط هذا الاحسـاس بالمكـان أيضا اذ أن مشاعر الحزن واليأس ارتبطت اساسا بالأماكن المنغلقة. في اليخت لم تكن قادرة على النوم منذ أيام وهي تحس بحاجة إلى البكاء وتتجلد. شيء ما قد انكسر بينهـا وبـين نمـر. شيء من الـبرود صار يلف علاقتهما. خيط من الموت تسلل الى كل ما يدور بينهما (2).

1) غادة السمان : بيروت 75 ـ ص 14.

2) المرجع السابق ـ ص 37 ـ 38.

ويتبلور هذا الاحسـاس اكثر عنـدما تفكـر (أشمّ رائحة الخـريف في الجوّ، الريح بدأت تعصف باردة. ترى انتهى صيفي إلى الأبد ؟ (1). وحتى عندما تنتقل ياسمينة الى شقة نمر، فان احساسها لا يتغير بل يحتدّ ويتطور من الحزن إلى اليأس : "سأتابـع خطة الانتـظار والصمت، انتظار سقوط المقصلة فوق رقبتي. أحسّ أنها هناك وأنها ستسقط، لكنني لا أستطيع مناقشته في ذلك ما دام ينكر باستمرار. كل ما أملكه هو أن أنتظر إعدامي كي أسأله بعد ذلك لماذا" (2).

كذلك عندما تنتقل إلى شقة نيشان باعتبارها شرطا من شروط الصفقة التجارية، لم تعد تلحظ ما يوجد حولها من مظاهر الثروة والفخامة التي كانت تمثل غايتها الكبرى بل تكتفي بالقول "هذه أول مرة يصطحبها نمر إلى مدينة العري بدلا من أن يحتفظ بها لنفسه. إنها النهاية " (3). أخيرا تنتقل ياسمينة الى شقة أخيها. وهذا المكان المنغلق سيشهد مقتل ياسمينة باعتباره النهاية المنغلقة، مكرسا ارتباط هذه الأمكنة بمشاعر البؤس والحزن واليأس والاحباط.

---

1) المرجع السابق ـ ص 40.

2) غادة السمان : بيروت 75. 51.

3) المرجع السابق ـ ص 75.

وبـالنسبة الى فرح فإن الأمر لا يختلف. فمشاعر الفرح والسعـادة الـوحيدة التي أحس بها اقترنت بوجوده في أماكن منفتحـة، أي عنـد تجوله في شوارع بيروت. فيفكر "الكل يمشي في ايقـاع راقص كأن الشـارع بأكمله يتحـرك وفقـا لموسيقى مجنونة غير مسموعة بالنسبة اليه. وتفوح رائحة العرق الشاب ممزوجة بعطر خفيّ حار. وقف فرح يتأمل ذلك كله بدهشة" (1). بقي أن نشير الى نقطة اختلاف واضحة تميّز فرح عن الآخرين، وهي أنه يمتاز عن الآخرين بدرجة من الوعي أكبر. وهذا الوعي سيجعله يلمس جوانب في المجتمع لم تتفـطن اليهـا بقية الشخصيات الأخـرى، تشي بتدهوره وتـردّيه. فهـو في نفس الـوقت يرى الغنى والفقر، والترف والحرمان في صلب المشهد الواحد. لذلك سيكون احساسه في الأماكن المنغلقة أشد عذابا وتوترا وحزنا "كل الفقر والبؤس في البرج وأكثر الأحياء، وكل تلك اللامبالاة في شارع الحمراء وكـل ذلـك الثراء ا السيارات الفخمة والنساء والمجوهرات والعـطور والكلاب المرفهة، الكلاب ذات الثياب المزركشة التي تطل من عيونها نظرة متعالية" (2). ورغم ذلك، فإن

---

1) المرجع السابق ص 17 .

2) غادة السمّان بيروت 75 ـ ص 17 .

الشارع مازال يوحي له بالانطلاق والطموح (ذهب، ذهب وأنـا أحب الـذهب والمـال، المـال يعني الحرية، المال يعني الوقت، المال يعني شراء الكتب والاسطوانات والسفر وعدم الانحنـاء للأستـاذ عادل مدير المكتبـة الـوطنية حيث كنت أعمل، المال يعني النساء الجميلات ذوات الأيدي الناعمة والأظـافـر الـطويلة الملونـة (1). وفيما عدا ذلك فان كل الأماكن التي سيمرّ بها فرح ستكون أماكن منغلقة، وبالتالي ستكون أحاسيسه فيها يهيمن عليها الحزن والاحباط واليأس ("فندق العسل" بساحة البرج لا عسل فيه. لا شيء غير المرارة تقطر من الجدران العفنة القذرة، ومن صرير الدرج الخشبي العتيق" (2). وبمجرد هروبه من الفندق، يعود اليه طموحه في تحقيق هدفه. لكن الاحاسيس نفسها تستبد به من جديد إذ يدخل الى المطعم بعد قليل. أما في مكتب نيشـان فقد أحس بأنه "يطأ عالما جميلا شرسا. أحس كأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر، أسنانها من المعدن اللماع. ولكنه استسلم لمقعده. كان متعبا متعبا كأنما غسلت بيروت دماغه وعذبته طيلة شهر بالغربة والوحشة والحرمان، وجعلته يتقزم داخل نفسه ضئيلا ومهملا مثل صرصار نصف مداس." (3)

---

1) المرجع السابق ص 20 .

2) المرجع السابق ص 21 .

3) المرجع السابق ص 43 .

وعندما نجده من جديد في شقته الجديدة نلاحظ منذ البداية اقتران وجوده باحساس العجز والاحباط ممثلين في العجز الجنسي الذي أصابه منذ ان ربط علاقة بنشيان : "سبع نساء في أسبوع واحد، كل يوم امرأة وكلهن فشل في امتلاكهن (لم أعد أمتلك نفسي ولا جسدي فكيف أمتلك جسدا آخر" (1). وكذلك تتطور حالته وهو في شقته لينتقل من الحزن الى اليأس ومن اليأس إلى الجنون. فهو "لم يعد ينام لكنه لم يعد يستيقظ يحس بأنه في كابوس مستمر، لا هو حقيقة ولا وهم ولا حياة. انه يمارس شيئا يشبه الحياة ولكنه ليس بالحياة" (2). وحتى في فترة الجنون هذه التي صورتها غادة في شكل كوابيس متتالية نلاحظ تواتر نفس المعادلة فخروج فرح الى الشارع يكون دائما مقترنا بأحاسيس الراحة والسعادة والانطلاق والتحرر، بينما يكون وجوده في مكان منغلق مرادفا لأحاسيس القهر والانسحاق. ونصل الى النهاية لنكتشف أن المرة الأولى التي نرى فيها فرح يضحك، كان بعد هروبه من المستشفى واستعداده للهرب الى وكره بعد أن عوض لافتة "بيروت" بلافتة "مستشفى المجانين".

---

1) غادة السمان بيروت 75 ـ ص 63.

2) المرجع السابق ص 82.

بو مصطفى أيضا لم يشذ عن القاعدة. فخروجه الى البحر يكـون دائما مترادفا مع تعاظم أمله ونموّ حلمه في اكتشاف "المصبـاح السحـري" الـذي سيمكنه من تحقيق أمله في الحياة الأفضل سعل بشدة وأحس بأن مفاصله ضعيفة لن تقوى على حمله، لكنه حين فكر "بالمصباح السحري" وجد في نفسه قوّة لم يكن يحلم بها. إنه يمتلئ قوة وتوقدا وشوقا إلى لقائه ويسارع الى البحر" (1). وفي المرة الثانية التي نجده فيها عرض البحر نلاحظ طغيان أحاسيس السعادة والأمل الأكيد في تحقق الحلم : « إنه محموم محموم. لكنه يحس ان المصبـاح قريب قريب، وأن المعرفة باتت وشيكة وأن اللقاء محتوم محتوم، فقد قضى عمره وهو يسعى اليه » (2). أما في ما عدا هذين المشهدين فإن حضور "بو مصطفى" كان مقترنا بأمكنة منغلقة، وهي مقهى الصيادين، وكوخه، كما اقترن وجوده بهذين المكانين بأحاسيس التعب واليأس والحزن ففي "قهوة الليل" يكتفي بالقول : « الصيد غير ممكن الليلة يا شبـاب. فلنعد الى بيوتنا والرزق على الله » (3). أما في الكوخ، فيصور لنا مصطفى ابنه حالته : « كلما عجز والدي

---

1) المرجع السابق ص 25 .

2) المرجع السابق ص 79 .

3) غادة السمّان بيروت 75 ـ ص 54 .

عن الصيد وعاد مدحورا من البحر يذهب لصيد العصفور الذهبي في حدائق أمي . والنتيجة فم جديد يجب اطعامه ، وجسد طفل جديد يرتمي في غرفتنا الضيقة . إنه يفرغ ثورته في الفراش » (1) . ومما يزيد هذا المظهر تأكدا، أن الفصل الأخير الذي نلتقي فيه بـ"بو مصطفى" هو البحر، رمز الانفتاح . وقد بلغ الانفتاح في هذا الموقف درجة من التطور، أصبح معها بو مصطفى يشعر أنه قاب قوسين أو أدنى من تحقيق بغيته . وفي تلك اللحظة بالذات تكون نهايته مما يكرس الاستنتاج السابق الذكر. فالانفتاح الكامل يوهم بادراك الهدف المأمول ولكنه يمتزج دائما بنهاية البطل المفجعة .

فاذا انتقلنا الى الفصل الخاص بـ "أبو الملا" لاحظنا انه لا يخرج عن هذ الاطار. وقد تمثل المكان المنفتح في موقع الآثار حيث يوجد التمثال الذي يستعد أبو الملا لسرقته باعتباره الحل الأخير والوحيد لتغيير وضعيته المتردية التي حتمت عليه "بيع" بناته الثلاثة للعمل كخادمات في قصور الحازمية الفخمة . وقد رافق هذا المكان المنفتح احساس بالنشوة ، نشوة ادراك الهدف المنشود،"وما كادت يده تطبق عليه وترفعه من مكانه حتى تسارعت ضربات قلبه وأحس

---

1) المرجع السابق ص 58 .

بقوة خارقة تستولي عليه شعر بلذة جبارة تستولي على جسده، وبنشوة قوة لا حدود لها"(1). بل إنه يخيل اليه ـ وقد سرق التمثال ـ أنه حقق أمله فعلا :"وداعا يا بيوت التنك إ

من الآن فصاعدا سيعرف درب اللذات وسيعيش (2).

إلا أن احساسه هذا سيتغير كليا بمجرد عودته إلى كوخه، إذ سيرافق هذا المكان المنغلق احساس "أبو الملا" بالضيق والحزن والتشاؤم: المطر يقطر من سقفها شتاء على الأمتعة القليلة المهترئة في البيت ذي الغرفة الواحدة. لا ماء لا نوافذ. ذباب فقط وفقر وصراخ الأطفال وشتائم النساء (3). بل إن عودته إلى كوخه بمجرد سرقته للتمثال ستقترن بنهايته المأساوية مكرسة بذلك خط السير الذي يخضع له كل الأشخاص والمتمثل في التدرج من الانفتاح نحو الانغلاق الكلي.

أما طعّان ـ الشخصية الخامسة ـ فسيكون تحركه كذلك في مجالين متقابلين، هما الشارع، رمز الانفتاح، والسجن، رمز الانغلاق. فطالما أنه موجود وسط شوارع بيروت فإنه يشعر بنوع من الاطمئنان باعتبار أنه يذوب في المجموعة البشرية.

---

1) المرجع السابق ص 68.

2) غادة السمان بيروت 75 ـ ص 69.

3) المرجع السابق ص 66.

وهذا يعتبر في حد ذاته انفتاحا في المكان يمكّن "طعان" من استرداد أنفاسه.سيظل يدور في الشوارع محاذرا الخلفية منها أو المظلمة. "سيظل مجرجرا جسده من مقهى إلى آخر محاذرا الانفراد"(1). فإذا ما انتقل إلى مكان منغلق، استبدت به أحاسيس الرعب والهلع : "وإذا نجا من الموت في الشارع، واستطاع أن يصل الى فراشه حيا فستحاصره الكوابيس ويستيقظ على صوت الرصاص وهو يحصده ويحصد شقيقه واطفاله" (.2). ثم اننا نلتقي به في فصل آخر في السجن يتحاور مع محاميه، ونجده ـ في هذا المكان المنغلق ـ يعاني أشد حالات اليأس بعد أن تأكد من نهايته المحتومة "لقد نجحوا في النتيجة في قتله، بطريقة ما. أرادوا قتله لأجل رجل لم ير وجهه قط، ودفعوه ليقتل بنفسه رجلا لم ير وجهه قط، ثم هاهم يشدونه الى المشنقة ليقتله رجل لن يرى وجهه قط"(3).

يبقى "مصطفى" الشخصية الضبابية التي تبدو وكأنها حشرت في الرواية حشرا، لأننا لا نعلم من أين جاء والى أين ذهب.هذه الشخصية تختلف مع باقي الشخصيات الأخرى من حيث تدرج مسارها فيما بين بداية الرواية ونهايتها اذ أن مسارها، وإن كان يتأرجح كذلك بين أمكنة مغلقة وأخرى

1) المرجع السابق ص 59 .

2) المرجع السابق ص 61 .

3) المرجع السابق ص 81 .

منفتحة، الا أنه يتميز بأنه ينطلق من مكان منفتح، وينتهي الى مكان منفتح، بل موغل في الانفتاح وذلك لغاية في نفس الكاتبة مضمرة، سنحاول استجلاءها في المجال المناسب. وقد اقترن وجوده في أماكن منفتحة ـ البحر أهم رموزها ـ بأحاسيس الأمل والطموح في مستقبل أغرّ، بينما طغى عليه في الأماكن المنغلقة شعور الاحباط واليأس أو السخط والثورة. في البحر يفكر (أنا خارج الزمان والمكان مرميا فوق شباك الصيد أمتطيها كما لو كانت صاروخا يطير بي عبر العصور، عبر المحيط، لأزداد التقاطا لشارات أكثر من عصر وجيل ومكان من الحقيقة المنسية في اعماقي) (1). أما اذا انتقل الى مقهى الصيادين، فان هذا الاحساس بالانطلاق والذوبان في الوجود، يتحول الى سخط وثورة على الحالة المتردية : "نحارب على كل الجبهات : الطبيعة، اهمال المسؤولين، الفقر، الصياد بلا ضمانات، انه ملك للمحتكر ككل شيء في هذا البلد. المحتكر الذي يشتري ما نصطاده يفرض علينا السعر الذي يريده لا تعاونيات، لا برادات (2).

---

1) غادة السمان بيروت 75 ـ ص 31.

2) المرجع السابق ص 55.

أما في الكوخ ـ المكان المنغلق الآخر ـ فتستبد بمصطفى مشاعر الاحباط واليأس نتيجة الحالة المزرية التي يقاسيها وعائلته : « كلما عجز والدي عن الصيد وعاد مدحورا من البحر، يذهب لصيد العصفور الذهبي في حدائق أمي والنتيجة فم جديد يجب اطعامه، وجسد طفل جديد يرتمي في غرفتنا الضيقة. انه يفرغ ثورته في الفراش، وأنا آكل نفسي بنفسي » (1)

وهكذا نستنتج أن المكان في رواية "بيروت" يخضع لمعادلة واحدة، تتكرر في كل مرة مع كل بطل، وتقوم على التقابل التام بين الأمكنة المنفتحة والأمكنة المنغلقة وكذلك على اقتران الأولى بمشاعر الأمل والطموح والسعادة والأمن، واقتران الثانية بمشاعر الحزن والاحباط و الثورة واليأس، وذلك بحسب الحالة النفسية التي يعيشها مختلف أشخاص الرواية.

فهل خضعت رواية "كوابيس بيروت" لنفس المعادلة ؟

يجب أن نشير منذ البداية الى صعوبة تحديد المكان في هذه الرواية. فاختيار غادة لشكل "الرؤية المصاحبة" ـ حسب تقسيم "تودوروف" لأنواع الرؤى ـ فرض امتزاج الراوي والبطلة، من خلال استعمال ضمير المتكلم. وفي هذه الحالة، أصبحت الرواية "مغامرة في ذهن البطل" بمعنى أن

---

1) المرجع السابق ص 58.

الأحـداث والأشخاص وكذلك الأماكن لا توجد "بذاتها" وإنما هي موجودة في ذهن البطلة. ونحن عندما نتابعها وننتقل بينها، إنما نفعل ذلك انطلاقا من خيال الراوي الذي يحلم بها.

فهل يجوز لنا ـ والحالة هذه ـ أن نعتبرها أمكنة حقيقية ؟

اذا طرحنا هذه الفرضية جانبا فانه لا يبقى بين ايدينا سوى مكانين في الرواية : وهما "البيت" حيث تقع كل الأحداث، و "الخارج" الذي تنتقل اليه البطلة بخيالها. وهذا من شأنه أن يجعلنا نقصّر في دراسة هذا العنصرلأن الأمكنة الخارجية التي تذكرها غادة في روايتها كثيرة جدا بحيث يصعب جدا الاحاطة بها كلها.

ولكن، حتى وإن اعتـبرنـا كل الأمكنـة المـذكـورة في "كـوابيس بيروت" اطارا مكانيا حقيقيا ـ وهو ما نميل الى اعتباره ـ فاننا نلاحظ أنها تستجيب لنفس المعطيات التي أشرنا اليها اثناء دراستنا لرواية "بيروت 75" فهناك أمكنة منغلقة وأخـرى منفتحـة. أمـا الأولى فتمثلهـا البنـايات بمختلف اشكـالهـا، من بيوت ودكاكين ونزل ومؤسسات.أما الثانية، فتـمثلهـا الأمكنـة الفسيحـة غير المحـدودة كالشـوارع والضواحي، وخاصة البحر باعتباره المثل الأعلى في الانفتاح والاتسـاع والتحـرر. ولقـد اقترن وجود الأماكن المنغلقة في

الرواية دائما بمشاعر الخوف واليأس والتشاؤم لدى أشخاص الرواية. أما الأماكن المنفتحة، فقد امتزجت دائما بأحاسيس الطمأنينة والراحة ونمو الشعور بالأمل لدى البطل. وبما أن القسم الأكبر من الرواية يقع داخل البيت / السجن، فقد كان من الطبيعي أن تطغى أحاسيس الخوف والحزن واليأس على أغلبها، يشترك في ذلك البطلة في بيتها، أو جيرانها، أو الحيوانات الحبيسة داخل الدكان، أو بقية الأشخاص. وهذا العدد الكبير من الأماكن المنغلقة والأشخاص يقف حائلا دون الالمام بجميعها لذلك نكتفي بالاشارة الى نموذج يغني عن الكل. تقول البطلة مثلا : كأني سجين زندا.كأني "الكونت دي مونت كريستو" وهو يقرع على جدار سجنه ليفهم جاره السجين صرخته.كأني كل أولئك الذين صار تواصلهم مع العالم الخارجي يحتاج الى مجهود خارق ومبتكر. كأني فراشة سجينة في شرنقة من نار (1). من هنا نلمس اقتران المكان المنغلق بأحاسيس اليأس والاحباط. الا أن هذه الأحاسيس تتغير كليا عندما تتمكن البطلة من مغادرة بيتها فتحل محلها مشاعر الراحة النفسية، وينبعث الأمل من جديد، تقول بعد خلاصها : « ويرقيني الفرح وهو يدور حولي ويقرع بطبلته طوال الليل وحين يطلع الفجر، تشرق الشمس

---

1)غادة السمان كوابيس بيروت ـ ص 48 .

داخل أفق صدري وأنهض من تابوتي لأنشر شعري في الريح كشراع خرافي لقارب مسحور (1).

هكذا اذن نتأكد من أن المكان أصبح عنصرا أساسيا في الروايتين. كما أنه وقع توظيفه من قبل غادة لغايات محددة تندرج ضمن فنها الروائي ككل.

---

1) المرجع السابق ص 331 .

البداية

ان منطلق الرواية ليس في الحقيقة "بداية" بالمعنى الكامل وانما هي نقطة تمفصل، لأنها منعرج في طريق البطل، على ضوئه يكون نمو الرواية في اتجاهين متعاكسين ومتداخلين : اتجاه الحاضر المنطلق نحو المستقبل، وهو الاطار الذي تتحرك فيه الرواية، واتجاه الماضي، الذي يعود فيه البطل الى المدة السابقة للرواية، فينتقي منها ما يخدم سيرها في اتجاه الحاضر المتطور نحو المستقبل.

هكذا يتحدّد الهيكل العام الذي تندرج ضمنه روايتا "بيروت 75 و "كوابيس بيروت". وهذه اللحظة التي اختارتها غادة السمان هي دوما لحظة انعتاق أو رحيل. والرحيل في حذ ذاته توديع لمرحلة ماضية واستعداد لاستقبال مرحلة جديدة، تتميز بسلوك طريق جديد قوامه البحث والحيرة. الا أن ميزة هذا الطريق أنه مأسوي يقطعه أبطال الرواية حاملين على كواهلهم ثقل الماضي، وتيه المستقبل وتمزق الحاضر والشوق الى الحياة المأمولة.

ومن هذه البداية، يتدرج أشخاص الرواية في بحثهم الى آخرها، حيث ينتظرهم الفشل الذريع. واذاك يدركون أنهم سلكوا دربا خاطئا بل إن طريقهم ليس في الواقع الا طريقا

مضـادّا، ذلـك أنهم لم يهتـدوا الى الـطريق الأمثـل عنـدما وضعتهم الكاتبة أمام مفترق الطرق. ومن هنا نكتشف أهمية نقطة البداية التي اختارتها غادة منطلقا لروايتها.

على أنـه اذا اشـترك أشخـاص "بيروت 75" في نقـطة البداية، أي في الرحيل، فان معنى الرحيل يختلف من واحد الى آخـر. لذلك نرى لزاما علينا أن نبين الفوارق الموجودة بينهم على هذا المستوى.

الأشخاص	المنطلق	الوجهة	غاية الرحلة
فرح	دمشق	بيروت	المال والشهرة
ياسمينة	دمشق	بيروت	المال والشهرة
طعّان	عالية (بيروت)	بيروت	الهروب من القتل
بومصطفى	الحازمية (بيروت)	بيروت	العودة من عند المرابي
أبو الملا	عالية (بيروت)	بيروت	العودة بعد ترك ابنته للعمل في قصور احد الأثرياء

انطلاقا من هذا الجدول نرى أن الشخصين الأولين يشتركان في الرحلة وفي غايتها، وبالتالي فهما يمثلان ثنائيا يقف على حدة. فكلاهما قادم من دمشق، متجه بكليته نحو بيروت التي أصبحت في نظرهما الحلم والأمل. لذلك يبدو ان ضجرين من الانتظار، يتحرقان شوقا الى الرحيل. بل إن مجرد سماع اسم بيروت كان يبعث في جسد "فرح" رعشة "كما لو التصق به الاسم جسدا لامرأة عارية" (1). كذلك تبدو ياسمينة "ضيقة الصدر بأمها، ترسل نظراتها الى السائق كي يسارع للانطلاق بسيارته" (2).كما أنها تودع دمشق بغبطة، مخالفة بذلك احساس الانسان العادي عندما يفارق أرضه وأهله. وقد وصل أمر الاتفاق في الأحاسيس بين فرح وياسمينة، وكذلك في الهدف، الى درجة التمازج إذ يفكر كلاهما ـ ودمشق تغيب عن الأعين ـ لن أعود الا ثريا ومشهورا (3).

أما بالنسبة الى الشخصين الآخرين، أبو الملا ومصطفى، فانهما أيضا يشتركان في مجموعة من الخصائص تميزت بها رحلتهما. فكلاهما امتطى السيارة من ضواحي بيروت،

---

1) غادة السمان بيروت 75 ـ ص 5

2) المرجع السابق ص 6.

3) المرجع السابق ص 7.

وكـلاهمـا عائـد الى بيروت باعتبـارهـا مركـز العمـل والاقـامـة : الأول بعـدمـا ترك ابنته للعمل في منازل أحد الأثرياء، والثاني بعد لقاء المرابي ودفع قسط من ديونه. لذلك كانت أحاسيسهما مختلفة تماما عن أحاسيس فرح وياسمينة، كما اختلفت غاية الرحلة. فبقدر ما كان الأولان يتحرقان شوقا للوصـول الى بيروت، بقـدر ما كان أبـو الملا وبو مصطفى يذوبـان حزنـا أمام وضعهما المتردى بين قضبان بيروت التي كانت بالنسبة لهما سجنا خانقا مقيتا.

يبقى الـراكب الخامس، وهو طعان، الذي يختلف عن السابقين، فهو يقصد بيروت للاحتماء من تهديد بالقتل ظل ينغصّ حياته. فبيروت بالنسبة اليه كانت الملجأ الذي يجد فيه نوعا من الحماية والطمأنينة اذ تمكنه من أن يذوب في الزحام.

كذلـك فان بداية "كـوابيس بيروت" تخضـع لنفس المواصفات. فبدايتها أيضا تمثل لحظة انعتاق أو انفكاك قيد عن الشخصية المحورية. هذا الانعتـاق يتمثل في الرحيل، ومغـادرة البيت على عجـل، نظرا لكثـافة القصف المدفعي المحيط بالمنزل، والذي جعل البطلة وعائلتها يعيشون حالة شبيهـة بالسجن. فيكـون خروجهم بالتـالي هو الانعتـاق والتحرر والرحيل الى عالم آخر أرحب. وفي هذه النقطة تلتقي الروايتان. الا أنهما تختلفان في أن الفشل في "بيروت 75"

كان نتيجة بحث استغرق كامل الرواية، بينما سارعت بطلة "كوابيس بيروت" في الرجوع الى بيتها بمجرّد الاطمئنان على عائلتها. ومن هذه الزاوية، فإن عودتها كانت بناء على قرار واع واختيار نابع من قناعة ذاتيّة والتزام بالمبادئ.

فهل اشتركت الروايتان في النهاية ايضا ؟

النهاية :

اذا كان الأشخاص الخمسة قد اتفقوا في البداية من دون الغاية، فانهم قد اتفقوا كذلك في نهاية الرحلة، إذ أن جميعهم قد انتهوا إلى خاتمة واحدة توحي بالتشاؤم والانغلاق، ألا وهي الموت بشقيه الجسدي والمعنوي، كما يبرز في الجدول الآتي :

الأشخاص	النهاية
فرح	الجنون (موت معنوي)
ياسمينة	الموت (قتلا)
طعّان	الموت (اعداما)
بو مصطفى	الموت (قتلا)
أبو الملا	الموت (مرضا)

انطلاقا من هذا الجدول، يمكننا إدراك المسحة التشاؤمية الغالبة على الرواية، من حيث انتهاء جميع الأشخاص الى الموت بطريقة أو بأخرى. فما غاية الكاتبة من ذلك ؟ هل قصد أنه لا مخرج من المأساة، وأن بيروت تطحن متساكنيها بدون أن تكون لهم قدرة على تغيير مصيرهم ؟ ذلك ما نميل الى استنتاجه في بداية هذا البحث.

الا أن غادة قد حشرت في روايتها شخصا سادسا، هو مصطفى ابن بو مصطفى الصياد. وقد استشعر مصطفى هذا وضعيته المتردية، وحالة طبقته المأساوية فاختار طريق النضال السياسي بانضمامه الى مجموعة ثورية تعمل في الخفاء، وتطالب بتوفير الحد الأدنى من الكرامة والعدالة الاجتماعية.

وحتى وإن اعتبرنا مصطفى امتدادا لأبيه، فانه يبقى كائنا ضبابيا، لأننا لا نعلم كيف دخل الرواية، ولأنه يغيب مثلما جاء بمجرد انضمامه الى "الرفاق". فما مقصد غادة من حشره ؟ قد تكون الاجابة الآن سابقة لأوانها.

ولئن اشتركت الروايتان في نقطة البداية، فلقد اختلفتا لا فقط في مسيرة البحث عن الغاية المنشودة، وانما خاصة في النهاية. ولئن كان أشخاص "بيروت 75" قد انتهوا الى خاتمة واحدة توحي بالتشاؤم والانغلاق، من خلال موتهم جميعا بطريقة أو بأخرى، فان بطلة "كوابيس بيروت" تتمكن في

النهاية من الخروج من بيتها والنّجاة من حصار الموت. وهي تدرك عندئذ طريق الخلاص بعد أن تتوضّح الرؤية المستقبلية لديها. لذلك تنتهي الرواية الثانية بالانفتاح والتفاؤل، رغم أن أغلب الشخصيات الثانوية يكون مصيرها الموت أيضا (يوسف.العم فؤاد ـ الخادم).

إن آخر ما يتلفظ به فرح وهويستعدّ لمبارحة بيروت هو : "وعدت هاربا إلى وكري"(1). أما النهاية المنطقية "لكوابيس بيروت" فهي كالآتي : " ما يزال درب الضوء يزداد كثافة ووضوحا. أغمض عيني فأراه بمزيد من الوضوح" .(2)

---

1) غادة السمّان بيروت 75 ـ ص 108

2) غادة السمّان بيروت ـ ص 334 .

الزمن في الروايتين

لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة في الرواية الكلاسيكية. ولكنه في الرواية الحديثة أصبح مشكلة عويصة وذلك انه لم يكن إلا توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية. والحديث عن الزمن في الرواية الحديثة، وفي الروايتين اللتين ندرسهما بالذات، يحتم علينا التفريق بين مستويات ثلاثة للزمن وهي :

(1)زمن الخلق : وهو الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله. ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي، لأنه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خياليا. وفي ذلك يقول "قولدمان" إن عالما خياليا غريبا تماما في الظاهر عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن مثلا، يمكن أن يكون مماثلا في هيكله لتجربة مجموعة اجتماعية معينة، أو على الأقل مرتبطا بها بشكل ذي مدلول" (1).

هذا الزمن بالنسبة الى "بيروت 75" وكوابيس بيروت" لا يمثل إشكالا بالمرة، باعتبار أن غادة السمان قد تكفلت بتجنيبنا عناء البحث وحددت بصفة دقيقة زمن كتابة

---

1) لوسيان قولدمان : "مسرح جيني" مجلة العلوم الاجتماعية ببروكسال عدد 3 سنة 1969

الروايتين. أما بالنسبة للأولى، فقد ذكرت الكاتبة ما يلي في آخر صفحة في الرواية : "بدأت كتابتها 9 تشرين الأول 1974 ـ تمت كتابتها كمسودة يوم 23 تشرين الأول (اكتوبر) 1974 الساعة 15، 11 ـ تمت كل التعديلات وتوقف العمل فيها يوم 22 تشرين الثاني (نوفمبر) 1974، الساعة 30، 1 (1). وعلى هذا الأساس، فإن زمن كتابة "بيروت 75" قد دام خمسة عشر يوما. فإذا أضفنا المدة التي قضتها غادة فيها أسمته بـ "التعديلات" فإن زمن الخلق هذا يتحدّد بالضبط بأربع وأربعين يوما، أي ما يوازي شهرا ونصفا.

أما بالنسبة إلى رواية "كوابيس بيروت"، فقد أشارت غادة الى أنها "بدأت كتابتها ليل 13 تشرين الثاني (نوفمبر) 1975" و تمت كتابتها في 27 شباط (فيفري) 1976 (2). وبالتالي فإن زمن الخلق بالنسبة لهذه الرواية دام بالتحديد ثلاثة شهور ونصف.

وإذا عرفنا هذه الحقائق التاريخية، فاننا نفهم بسهولة أكبر هيمنة بعض الأفكار والمواضيع في صلب الروايتين (وخاصة الحرب،) كما نفهم الأبطال فهما أعمق بوضعهم في سياقهم

---

1) غادة السّمان ـ بيروت 75 ـ ص 108

2) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ص 6.

الاجتماعي والسياسي. وهو ما جعل غادة تلح على تحديد الاطار المكاني المتمثل في بيروت دون غيرها وتختار هذه المدينة لتخلق فيها أشخاص رواياتها وأقاصيصها.

الزمن الموضوعي : هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية، أي البداية والنهاية. وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يحويه من موضوعات اجتماعية. إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن، ولذلك فانها تروى بصيغة الحاضر، ويكون هذا الزمن اطارا خارجيا لكامل الرواية. إلا أنه اذا وجدنا هذا الزمن محددا بدقة في بعض الروايات. مما يجنبنا غائلة البحث والاستقصاء، فانه في أغلب الآثار الأدبية الجادة يكون غائبا، مختفيا بين طيات السطور، وبالتالي فهو يفرض على الباحث عناء كبيرا في تتبع آثاره، واستنباط اشاراته المتقطعة، ثم محاولة تجميعها في سلك منتظم يمكن من الاحاطة به. هذه الصعوبة هي التي تعترضنا في روايتي غادة. ففي رواية "بيروت 75" يبدأ الزمن الخارجي بهذه الفقرة : "الشمس شرسة ملتهبة وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان ينزف عرقا ويلهث (1) فمتى كان ذلك بالتحديد ؟ اننا لا نجد اجابة صريحة واضحة، بل كل ما نستطيع ادراكه أن البداية كانت وقت الظهيرة. ولكن

---

1) غادة السمّان - بيروت 75 - ص 5.

ظهـيرة أي يوم ؟ ذلـك أيضـا يبقى لغزا مبهما، وأقصى ما نستطيع أن نصل اليه من تحديد، هو أن هذا اليوم إنما كان يومـا حارا خانقا، وبالتالي يكون يوما من أيام سبتمبر، أي الفـترة الواقعة بين نهاية الصيف وبداية الخريف. ومما يؤكد هذا المعنى، أن شهر أيلول/سبتمبر يذكر صراحة في احدى الصفحات الموالية : "شمس ايلول السّرية التي تلسع حتّى حينما تكمن عبر غيمة" (1).

فإذا تمكننا على الأقل من تحديد "الفصل" الذي تقع فيه احداث الرواية في بدايتها، فهل بامكاننا أن نحدد الفصل الـذي تنتهي فيه ؟ ننـظر في آخـر سطور الـرواية ونجد ما يلي : "برد يخترقني حتى قاع عظامي وهذا الشتاء الطويل لن ينتهي ابدا، ابدا (2). فهل معنى هذا أن الزمن الخارجي للرواية يقع فيما بين الخريف والشتاء ؟ كذلك نصطدم بعقبة أخرى، تتمثل في اختلاف الأزمنة بالنسبة لأشخاص الرواية الخمسة. وإذا كان هذا الاختلاف بسيطا أو غير موجود في البداية، باعتبار دخول الجميع بيروت في نفس السيارة، الا انه يحتدّ على امتداد الرواية الى نهايتها. وهو يتجسد في أن نهاية كل بطل منفردة أولا، ثم هي سابقة ولاحقة لغيرها من

---

1) غادة السّمان ـ بيروت 75 ـ ص 13.

2) المرجع السابق ص 107.

جهـة أخرى. فأول من يغيب مثلما جاء، مصطفى الشاب الثائـر، ثم يعقب غيابـه موت "أبـو المـلا" فمـوت "بـو مصـطفى" وطعـان وأخـيرا موت ياسمينة. لهذا السبب لا يسعنـا إلا أن نحـدد زمن الـرواية الخـارجي بالاعتماد على "فرح" الشخصية الرئيسية، باعتبار أن الرواية تبدأ وتنتهي معه، إلا ان ذلك لا يمنعنا من الاستعانة أيضا بياسمينة نظرا الى أنها تشبه "فرح" الى حدّ كبير في كل المواصفات، وتعدّ أقرب الشخصيات اليه من حيث زمن الأحداث الروائي.

هكـذا نجـد انفسنـا مضطرين للرجوع إلى مجموعة من الاشارات والقرائن المتناثرة في طيات الرواية حتى نتمكن من تحديد للزمن الروائي أقرب ما يكون من الدقة والموضوعية. وأولى هذه القـرائن، الـذكـرى التي تجول بخـاطر كل من ياسمينـة وفـرح، بمنـاسبة تحليق طائرات اسرائلية في سماء بيروت، فقد تذكرت ياسمينة "كيف كانت تمطر طائراته موتا فوق دمشق منـذ اقـل من عام" (1). أمـا فرح ، فقـد "اجتاحه الدوار اذ تذكّر ما حدث له في دمشق حين حلقت الـطائرات نفسها منذ اقل من عام" (2). وهكـذا يتحدّد الـزمن الخـارجي للرواية بأكثـر دقة. فأذا علمنا أن الهجوم

---

1) غادة السّمان بيروت 75 ـ ص 16.

2) المرجع السابق ص 18.

الاسرائيلي على دمشق تم بمناسبة حرب أكتوبر 1973 ، واذا أخذنا بعين الاعتبار تكرار عبارة "أقل عام" الواردة في الجملتين المذكورتين، أمكننا بالتالي أن نطمئن الى أن الأحداث انطلقت بالتحديد في سبتمبر 1974 .

وعندما نلتقي بفرح من جديد وهو بعد في بيروت، نكتشف اشارة زمنية أخرى، فهو يطالعنا " متعبا كأنها غسلت بيروت دماغه، وعذبته طيلة شهر بالغربة والوحشة والحرمان" (1). ومما يزيد هذه القرينة أهمية، انها ذكرت عندما كان فرح في مكتب نيشان قريبه الثريّ، أي أنه التقى به في اكتوبر 1973 . بقي الآن أن نحدّد الفترة الزمنية التي قضاها صحبة قريبه هذا حتى نتمكن من تحديد فترة اقامته بيروت. إلا ان الرواية تبخل علينا باشارات دقيقة، وبالتالي فنحن نضطرّ الى الاستعانة ببعض القرائن الأخرى المتعلقة بياسمينة. وأهم هذه القرائن ما جاء على لسان نيشان، عندما تسلم ياسمينة من عشيقها "نمر السكيني" مقابل صفقة تجارية هامة يقول : "ثلاثة شهور وهي تركض كالغزالة في فراشك ولا تهدأ" (2). من هنا نستنتج أن هذا اللقاء تمّ في ديسمبر 1973 . ومما يؤكد ذلك، الاشارة المتعلقة بفرح في نفس

---

1) المرجع السابق ص 43.

2) المرجع السابق ص 76.

الفترة، اذ نجده يتذكر "أقراصه المهدئة لينام استعدادا لسهرة رأس السنة هذا بالاضافة إلى أن فرح وياسمينة "في نفس ذلك اليوم" لم يتذكرا انهما كانا رفيقين في "التاكسي" الذي أقلهما منذ أشهر" (1). وباستقرائنا لخفايا الرواية نلاحظ التزامن بين مقتل ياسمينة على يد أخيها، وإصابة فرح بالانهيار العصبي، وسهرة رأس السنة، وبالتالي يمكن أن نستنتج أن نهاية شهر ديسمبر توافق نهاية ياسمينة، وبداية جنون فرح.

ومع تقدمنا في قراءة الرواية، نلتقي بفرح بعد ذلك مباشرة وهو في عيادة طبية. وفي غضون حديث نيشان مع الطبيب، عن حالة فرح يصرح بأن "حفلته" القادمة بعد عشرين يوما" (2) أي في الأيام الأخيرة من شهر جانفي 1974 . ثم نلتقي بفرح ليلة حفلته الغنائية التي حدّدنا تقريبا تاريخها، والتي تنتهي بنقل فرح مباشرة الى مستشفى المجانين، يبقى بعد ذلك الفصل الأخير حيث نجد فرح، وقد فرّ من مستشفى المجانين. ويستعد لمغادرة بيروت والعودة الى قريته السّورية. كم مرّ على فراره من المستشفى ؟ فرح نفسه لا يعرف : "وها أنا قابع في مخبئي منذ لا أدري متى" إلا أن

1) المرجع السابق ص 84 .

2) المرجع السابق ص 94 .

"متى " هذه لا تعني أياما وإنما ساعات فقط بدليل ما ورد بعدها من حوار باطني يقول فرح : أعرف أنهم سيبحثون عني في كل مكان" (1) والبحث عادة يكون بعد الفرار مباشرة كما يضيف : "وأنا قابع في مخبئي ريثما يحل الظلام وأنطلق هاربا الى قريتي" والاشارة الى الظلام تؤيد ما ذهبنا اليه من أن المدة الفاصلة بين فراره من مستشفى المجانين ومغادرة النهائية لبيروت لا تتجاوز اليوم. يبقى إشكال واحد، يتعلّق بالمدة التي قضاها فرح في المستشفى. ولئن غفلت الرواية عن ذكر أي اشارة تتعلق بهذه الفترة، الا أن بعض الاشارات توحي على الأقل بأنه مكث فيه اياما. فهو يتحدث عن وسائل التعذيب التي عاناها في المستشفى يقول : وسيسلطون مياههم الباردة على رأسي، سيربطونني الى السرير القذر في حمام التعذيب، يحطيون رأسي بقبعة حديدية تخرج منها عشرات الأسلاك، يسلطون كهرباءهم على دماغي ويمنعونني من الغناء.

وعلى ضوء الاستنتاجات يمكن أن ننظم هذه الاشارات المختلفة في سياق متصل يعطينا صورة شبه محدّدة عن الزمن الخارجي لرواية "بيروت 75" بامكاننا أن نقول الآن إن هذا الزمن يقع فيما بين سبتمبر 1973 وأواخر جانفي 1974، أي أنه يمتدّ أربعة شهور.

---

1) المرجع السابق ص 107 .

أمـا بالنسبة إلى رواية "كوابيس بيروت" فان الأمر مختلف فحتى وإن كان حجم الـرواية أكبر بكثير من حجم الرواية الأولى ، وحتى وإن استغرقت كتابتها ثلاثة شهور ونصف كما سبق أن رأينا ، فإن زمنها الموضوعي أقصر بكثير. ثم إن غادة قد حشرت في طيات الرواية عديد الاشارات التي تجنبنا مشقة البحث والتنقيب المضني . فمنذ الصفحة الثامنة تقول : "لم أكن أدري أنها المرة الأخيرة التي سأغادرها فيها بيتي الى ما بعد أيام طويلة"(1) . وبـالتـالي ندرك منـذ البـداية أن الزمن الخارجي للرواية سيكون أياما معدودات بل إن غادة زادت الأمر توضيحا ، عندما أشارت ـ وهي سجينة بيتها ـ الى الأيام الـرتيبة المتوالية التي تعيشها ، فتقول مثلا : "هذا هو يومي الثاني وأنا سجينة" (2) "ثم تذكرت أن اليوم هو الاثنين" (3) . "ها أنا أشرف على نهاية اليوم الثالث ولم يقرع بابي مخلوق" (4) . وبهذه الطريقة يكون الزمن الخارجي محدّدا مضبوطا ، ففي "نهاية الرواية تقول غادة ـ بعد أن تمكنت من مغادرة بيتها ـ السجن : "غادرني خوفي وحذري وخرجت

1) غادة السمّان ـ كوابيس بيروت ـ ص 8 .

2) المرجع السابق ص 21 .

3) المرجع السابق ص 46 .

4) المرجع السابق ص 69 .

من خلف عارضة الباب الحجرية الى رصيف الشارع لأول مرة منذ عشرة أيام على الأقل" (1) . ثم تضيف بعد ذلك مباشرة : "وكانت هذه أول مرة أرى فيها بشرا (غير جيران العذاب) منذ حوالي نصف شهر"(2) .

وبالتالي نستطيع أن نستخلص من هذه الشواهد أن الزمن الخارجي لرواية "كوابيس بيروت" يمتد فيها بين عشرة الى خمسة عشر يوما . الا أن هذا التحديد لا يكفي . فحتى وإن تمكنا من تحديد هذه المدة التي تستغرق الرواية، فانه يتحتم علينا ـ لنحيط بالزمن الخارجي ـ أن نحاول ضبط زمن حدوثها بالسنة والشهر، إن لم يكن بالضبط فعلى الأقل بصفة تقريبية . ونحن نضطرّ ـ من أجل ذلك ـ الى استقراء اشارات اخرى في الرواية تساعدنا على ذلك . ولعل أقرب الطرق لذلك يكون بالرجوع الى "الأحلام" والومضات الورائية . الا أنه بامكاننا أيضا الرجوع الى رواية "بيروت 75" باعتبارها الجزء الأول الذي يجد امتداده في "كوابيس بيروت" وقد سبق أن استنتجنا أن الزمن الخارجي للرواية الأولى يقع فيما بين سبتمبر 1973 وأواخرجانفي 1974 ، لذلك فمن المنطقي أن تكون أحداث الرواية الثانية تقع بعد هذا

---

1) غادة السمّان ـ كوابيس بيروت ص 320 .

2) المرجع السابق ص 322 .

التاريخ. لنعد الآن الى كوابيس بيروت، وبالذات الى كابوس 30 حيث تقول : "وكانت السيارة تركض بنا في شوارع بيروت في أواخر الربيع الماضي (ربيع 75) يوم انفجار العنف الجولة الأولى" (1) وتضيف أيضا في الصفحة (57) : "كان السلام الربيعي يهيمن على تلك الضاحية في احدى المدن اللبنانية". ويزداد الأمر تحديدا عندما نقرأ في الكابوس (101) ما يلي : "فإنك بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالفوضى تجتاح روحك حتى قاعها، الفوضى تتسلل الى قيمك وأفكارك وأعماقك ومشاعرك وعواطفك وعلاقاتك (2). بل ان هذه الاشارة الزمنية في هذا الموضع تتكرر أربع مرات متتالية. وبالتالي فاذا كان فصل الربيع يبدأ في أواخر شهر فيفري - واذا أضفنا اليه الأشهر الثمانية التي ذكرتها الكاتبة باعتبارها تاريخا للحرب الأهلية - فاننا نصل إلى أواخر شهر اكتوبر 1975 أو على أقصى تقدير بداية نوفمبر، وبمعنى آخر، فان الرواية تقع أحداثها في أواخر فصل الخريف وأواخر سنة 1975، التي تذكرها غادة صراحة عندما تقول - متحدثة عن موت أحد أشخاص الرواية، وهو العم فؤاد - " إنه الموناليزاموناليزا

---

1) المرجع السابق ص 30 .

2) غادة السمّان - كوابيس بيروت - ص 151 .

الحرب الأهلية موناليزا بيروت 75" (1) . ولزيادة تأكيد هذه الفترة الزمنية، يمكننا ـ بالاضافة الى ما سبق ـ أن نلتقط عددا كبيرا من القرائن والاشارات المتعلقة بفصل الخريف هذا، وهو في آخر مرحلته حيث يمهّد لحلول الشتاء. تقول غادة مثلا : "كانت رياح العاصفة الخريفية الرعدية تحمل معها ثيابي وأوراقي وحطام الخشب الى الهاوية" (2) . كما تضيف في موقع آخر : انها تمطر تمطر نارا وماء ودماء. تمطر رصاصا وغيثا ودمعا. النوافذ يعصف بها الرصاص والمطر معا. انه صقيع الشتاء المبكر، وصقيع الخوف والوحدة (3). وبالاضافة الى ما سبق. هناك عبارة موحية تتكرّر كثيرا في كامل الرواية، وهي عبارة : "انه الخريف."

وعلى ضوء هذه القرائن مجتمعة، يمكننا الجزم بأن الزمن الخارجي لرواية "كوابيس بيروت" يقع في شهر نوفمبر 1975، أي أن المدة الزمنية الفاصلة بين الروايتين تقدر تقريبا بسنة كاملة. وقد يرى البعض في ذلك دليلا على انفصال الروايتين، الا أننا نرى على العكس من ذلك أن اللحمة بينهما معقودة بصورة أوضح خاصة اذا ما نظرنا الى

1) المرجع السابق ص 199 .
2) المرجع السابق ص 167 .
3) المرجع السابق ص 176 .

"بيروت 75" على اعتبار أنها "نبوءة" واستقراء للغد الغامض الموحش، والى "كوابيس بيروت" على أساس انها "تحقيق" لكـل المخـاوف التي عبرت عنهـا غادة، والمصـائب التي استشرفتها في روايتها الأولى على لسان أبطالها. بل انها تصرح بذلـك احيانـا بكـامـل الـوضوح، فتقول مثلا : "كوابيس بيروت التي أعيشها كل لحظة والتي وعيتها منذ شهور طويلة ونبهت اليها أكثر من مرة". (أ)

وممـا لا شك فيه أن الزمن الخارجي الذي اختارته غادة السمان إطارا لروايتها، وخاصة منها الثانية، يقترن بأحداث خطيرة على المستـوى اللبناني، وحتى على المستوى العربي. ويكفي في هذا المجال أن نشير الى ما امتازت به سنة 1975 خاصـة من حوادث اصطلح على نعتهـا "بـ الجولات" وأولاهـا اغتيال النـائب "معـروف سعـد" في صيدا خلال المظاهرات التي قام بها صيادو الأسماك في الجنوب احتجاجا على منـح شركـة "بـروتين" امتيازات خاصـة على حساب الطبقة الشعبية، وهي التي يرأسها كميل شمعون. أما الجولة الثـانية فقـد بدأت في أفريل 1975 عندما قتل الكتائبيون ركاب حافلة كاملة من الفلسطنيين وكان من نتائج ذلك أن توتّر الموقف، وامتد الاقتتال الى سائر أنحاء بيروت وضواحيها

أ) غادة السّمان ـ كوابيس بيروت ـ ص 276.

معلنة بداية "الجولة الثالثة" ومعها سقوط الحكومة، وائتلاف حكومات متتالية كانت تتساقط بأسرع مما كانت تشكل. ولم يمرّ وقت طويل حتى انطلقت "الجولة الرابعة" مكرسة أعمال القتل والقنص والخطف والتدمير، وتوسعت رقعة الاقتتال هذه المرة فشملت طرابلس وضواحيها والقرى التي تصلها بمنطقة "زغرتا" ومنطقة "البقاع" ولعل أوج هذه الأزمة كان في أواسط سبتمبر 1975 وامتدّ الى ما عرف فيما بعد بالسبت المشؤوم (الموافق للسادس من ديسمر 1975) أي ان التزواج هنا كان تامّا بين هذه الأحداث وبين الزمن الخارجي للرواية (1).

ومن جهة أخرى، ارتبط هذا الزمن الموضوعي للروايتين باشارات زمنية "ثانوية" ولكنها ذات دلالة هامة، اذ أنها توضّح مفهوم الزمن أولا، ثم هي تشير الى تقنيات الفن الروائي عند غادة ثانيا. هذه الاشارات تتعلق بمفاهيم متقابلة عادة كالنور والظلمة، والشمس والمطر، والحر والبرد. وهي، وإن كانت توضح جوانب من اطار الأحداث، فانها تظهر خفايا الشخصيات، وتعكس حالاتهم النفسية المتقلبة أو ردود فعلهم، أو نتائج سعيهم نحو الهدف المنشود. ولعل الأمر يتوضح أكثر عندما نقرن بين هذه الاشارات وبين

---

1) اسعد سلامة : الكتاب الأسود ـ الطبعة 1 ـ بيروت ـ لبنان 1976 ص 47 إلى 54.

عنصري الانغلاق والانفتاح. فقد ارتبط النور والشمس عادة بالأماكن المنفتحة التي أشرنا اليها سابقا، أما الظلمة والمطر والبرد، فقد ارتبطت بالأماكن المنغلقة. هكذا تطالعنا "بيروت 75" من أول جملة : "الشمس شرسة" وملتهبة (1). بل ان "فرح" يفكر بغيظ : "آه الشمس كم هي حارة. أكاد اختنق" (2). هذه الشمس اذا قد اقترنت بالحالة النفسية التي كان البطلان يوجدان عليها في بداية الرحلة. وما يميز هذه الحالة، انما كان الأمل الباسم والحلم الذي يراودهما، مجسما في قولتهما المشتركة : لن أعود الا ثريا ومشهورا" (3). بل ان الأمر يتعدّى ذلك الى ما هو أهم فلقد اقترنت الشمس - ومعها الحرارة - بتحقيق الحلم الموعود، هكذا نجد الشمس حاضرة عندما تطالعنا ياسمينة في حالة من السعادة قصوى، وهي تنعم على ظهر اليخت صحبة عشيقها نمر السكيني، بأمتع لحظات حياتها تقول : "لقد أيقظت الشمس جسدها، والسماء الزرقاء الشاسعة التي تفيض رضى وهدوء كأنما تبارك لحظات اكتشافها لجسدها والشمس" (4). وتضيف موضحة أكثر : "تعرض

---

1) غادة السمّان - بيروت 75 - ص 5 .

2) المرجع السابق - ص 6 .

3) المرجع السابق - ص 7 .

4) غادة السمان - بيروت 75 - ص 13 .

جسدها الناصع البياض للشمس. شمس أيلول السرية التي تلسع حتى حينما تكمن عبر غيمة، تتركها تطرد من صدرها أصـواتهم، تطهر مسامّها من العقارب والديدان، وها هي ناصعـة متـوردة نقية كيا سمينة دمشقية" (1). ولعل من المهم أن نلاحظ التكـرار المقصود لكلمة "شمس" في هذا الفصل بمفرده، للدلالة على قيمتها. فقد وردت هذه اللفظة أربـع عشرة مرة، مما يجعلهـا عنصرا طاغيا، ذا بعـد دلالي واضـح. هذا بالاضافة التي اقترانها بمجموعة من العناصر الأخرى تشي بالسعادة.

ومن الـلافت للانتبـاه أيضا أنه بغياب الشمس تبدأ ما يمكن أن يسمى بـــ "مناطق التوتر" التي ترادف احساس ياسمينـة بالضيق والانقباض أو بالحزن والمرارة، أو باليأس والتشاؤم. ففي نفس اللحظة التي شعرت فيها بأنها "تعيش اسطورة الخلق الأولى" يفاجئها الطيران الاسرائيلي محلقا في سماء بيروت، فاذا بها "كالسلحفاة انكمشت. شعرت بأن رخا شريرا كبيرا يحلق في الجوّ، يحجب عنها الشمس ويلقي بظله المكهرب فوقها" (2).

وفيما عدا هذين الفصلين الأولين، تغيب الشمس كليّة من

---

1) المرجع السابق - ص 13 - 14.

2) المرجع السابق - ص 16.

الرواية مكرّسة بذلك اتجاهها نحو النهاية المأسوية التي أرادتها الكاتبة . وحتى ، وان وجدنا لها ذكرا في الصفحة 85 ، مقترنة أيضا بوجود ياسمينة ، فذلك لسبب وحيد : وهو أن هذا الفصل يعتبر نسبيا "منطقة استراحة" بالنسبة للبطلة ، اذ خرجت فيه تتفسح داخل المدينة ، ومفصلا من مفاصل الرواية ، إذ كان عليها أن تقرّر : " الانتقال الى شقة نيشان أو الفقر" (1) . وقد كان الطقس جميلا ومشمسا ، فخرجت بعد الظهر تتمشى "علّها تجد ذاتها" (2) . وفيما عدا هذه الاشارة ، فان بقية الرواية كلها تدور إما في الليل أو في ظروف طبيعية قاسية اختلط فيها المطر بالبرق والرعد والبرد القارس . ولسنا في حاجة الى الاشارة الى أنه ـ بعكس الشمس ـ قد اقترنت هذه العناصر الأخيرة بالأماكن المنغلقة أولا وبأحاسيس الاحباط والحزن واليأس ثانيا . ومن اللافت للنظر حقا أن بدايات الفصول في أغلبها كانت بنفس الطريقة : "انفجر الرعد كصرخة تهديد غامضة" . ولمزيد الدقة فان عدد الفصول التي تبدأ بهذه الجملة يبلغ الستة وهذا بدون اعتبار للفصول التي لم تشترك في هذه البداية ، وانما أشارت الى الرعد والبرق والمطر في طيات السطور.

---

1) غادة السمّان ـ بيروت 75 ـ ص 85 .

2) المرجع السابق ـ ص 85 .

على أن هذه الملاحظة لا تصح بالنسبة إلى ياسمينة فحسب، وانما بالنسبة إلى جميع ابطال الرواية. فنحن نلتقي بفرح كامل الرواية في الليل خاصة وفي اطار تغمره القتامة بتأثير العناصر الطبيعية القاسية.

ولعل أحسن الفترات التي مر بها كانت في العشي، حين كان يتجول في شوارع بيروت، وخاصة في الفجر، الذي يظهر في آخر سطور الرواية وكأنه يوحي بذلك الى أن النهاية تضم بارقة أمل في المستقبل. يقول فرح : "أطلت بيروت في الفجر مثل أحشاء وحش جهنّمي يتأهب للانقضاض (1). وباستثناء ذلك فقد توافق حضور فرح في بقية الرواية مع الليل، والليل نقيض الشمس والنور، فهو بالتالي رديف الحزن واليأس والاحباط".

أما بالنسبة إلى الأشخاص الثلاثة الآخرين، فقد اقترن وجودهم في الرواية أو كاد، بالظلمة وبالرعد والبرق والمطر، فلا نصادف طعّان الا في الليل، وهو هارب ممن يظنّه قاتله، ثم مرديا نفس هذا الشخص قتيلا. أما بو مصطفى فلا نصادفه كامل الرواية الا في الظلام، سواء كان ذلك في كوخه أو في البحر، وفي الفصل الذي سينتهي بمقتله ينضاف المطر الى الظلمة. أبو الملأ أيضا يسرق التمثال ليلا، وفي نفس

---

1) المرجع السابق ص 108 .

الليلة يمـوت : "كـانت السـماء سقفـا صلدا من السّـواد الدامس ولم تلتمع في الثقب نجمة وبدأ المطر يدلف عبره، ونقاطه تسقط فوق جثة الأب.(1)

ولـو تعمقنا أكثر في استنطاق الرواية، لاكتشفنا خاصية جديرة بالاشـارة : فقـد اقـترن الفصـلان الأول والثـاني بالشمس، واقترن الثالث بالعشي، يليه ستة فصول تقع في الليل ثم ثلاثة فصول في الصباح ثم سبعة اقترنت بالرعد، ثم ثلاثـة فصول امتزجت بالمطر. وليس الهام اقتران كل قسم بعـنصر طبـيعي معـين فحسب، وانـما أيضـا ورود هذه المجموعات متتالية مما يجعلنا نتأكد أن هذا التقسيم مقصود من قبـل غادة. ويمكن لنا أن نأوله كالآتي : هذه العناصر الطبيعية رموز متصلة بالرواية فالشمس تعني تحقيق الحلم، والفجـر والنهار يرمزان الى الأمل في تحقيق هذا الحلم. أما العشية والليل، فيشـيران الى الاحبـاط واليأس من تحقيق الهدف المنشود. أما بالنسبة للرعد، فقد اقترن دائما بالتعبير الآتي : "انفجر الرعد كصرخة تهديد غامضة بمعنى أنه يرمز الى بداية السقوط. فالرعد اذا تهديد حقيقي للبطل الأساسي في الفصل أو المقطع. من ناحية أخرى فان المطر يرادف في الـرواية تكـريس الفشـل التام لمحاولة البطل وتجسيد نهايته

---

1) غادة السمان ـ بيروت 75 ـ ص 70.

المأساوية. وإذ تحصل المأساة، لم يعد من داع لتواجد هذه العناصر الطبيعية. لذلك نلاحظ أن ذكرها ينعدم في الرواية بمجرد أن يشرف الأبطال على نهايتهم المؤلمة. فبعد موت "بو مصطفى و "أبو الملأ" و "ياسمينة" و "طعّان" تزول تماما تلك الاشارات العديدة الآنفة الذكر، باستثناء البرد الذي يوافق ظهور فرح في الفصل الأخير، وقد حلّ به الجنون.

هذه الاستنتاجات نفسها تنطبق على رواية غادة الثانية "كوابيس بيروت" فمنذ بداية الأحداث، أي منذ وقوع البطلة في فخ الحرب، وحبسها في منزلها الواقع على خط المواجهة، رافقت الرواية عناصر الريح والبرد والرعد والمطر. وهذه العناصر متواجدة في الرواية بصورة مكثفة، مشيرة ـ كما في الرواية الأولى ـ الى طغيان مشاعر الخوف واليأس والتشاؤم المطلق. ولا يسعنا في هذا المجال أن نلمّ بكل الاشارات الواردة في الرواية لأنها كثيرة، انما سنكتفي بانتقاء بعضها

هذه الاستنتاجات نفسها تنطبق على رواية غادة الثانية "كوابيس بيروت" فمنذ بداية الأحداث، أي منذ وقوع البطلة في فخ الحرب، وحبسها في منزلها الواقع على خط المواجهة، رافقت الرواية عناصر الريح والبرد والرعد والمطر. وهذه العناصر متواجدة في الرواية بصورة مكثفة، مشيرة ـ كما في الرواية الأولى ـ الى طغيان مشاعر الخوف واليأس والتشاؤم

المطلق. ولا يسعنا في هذا المجال أن نلمّ بكل الاشارات الواردة في الرواية لأنها كثيرة، انما سنكتفي بانتقاء بعضها للذكر لا على سبيل الحصر. تقول غادة في الكابوس 24 مثلا "دوما يأتيني حبيبي مع الغروب، مع الفجر، مع الرعد، مع المطر مع كل ما هو مهيب وأزلي (1). وفي الكابوس 88 : ها هو الغروب يهجم على بيروت، كئيبا، تحمل الريح الغاضبة ذراته الرمادية الدامية وتنثرها في العيون. إنها تمطر، تمطر نارا وماء ودماء، تمطر رصاصا وغيثا ودمعا. النوافذ يعصف بها الرصاص والمطر معا. إنه صقيع الشتاء المبكر وصقيع الخوف والوحدة" (2). وتزداد الحالة تعكرا اعتمادا على عنصر التدرج، فاذا "العاصفة تزداد عنفا. الانفجارات تزداد عنفا. لم أعد أميّز بين رعد الآلهة ورعد البشر. وكلما قصف الرعد الالهي تلاحق الرعد البشري. ريح العاصفة الرعدية ما يزال يعرّي الغرفة وها هي ثيابي تتطاير من الخزانة المحطمة الأبواب" (3) ويصل الأمر بالبطلة الى اليأس المطلق الذي يرافقه المطر كما رأينا. تقول غادة في الكابوس 130 "الريح المبتلة بمطر مسموم تصفر. تدخل الينا عبر

---

1) غادة السمّان ـ كوابيس بيروت ص 29 .

2) المرجع السابق ص 126 .

3) المرجع السابق ص 169 .

النوافذ المفتوحة الزجاج الموصدة الأخشاب، بحيث يبقى الضوء في الخارج ويدخل البرد الشتائي الشرس (1). وهكذا تتواتر الاشارات عديدة، ولكنها تشترك في تصوير هذا الجوّ الخريفي القارس، حيث يمتزج فيه البرد بالريح والمطر. وحتى إن وجدت اشارات قليلة جدا يبزغ فيها شعاع الشمس، فقد كان ذلك في مناسبات لا تتجاوز عدد أصابع اليد وفي ظروف معينة، نشأ فيها بعض الأمل في الخلاص لدى البطلة. لذلك، فان الاشارة الحقيقية الوحيدة للشمس، انها جاءت في آخر الرواية، وبالذات عندما تمكنت البطلة من الخلاص نهائيا من خطر الموت الذي كان يهددها وهي سجينة في بيتها. اذاك تقول : "أستسلم للشمس والمطر. ألصق وجهي بالتراب والحصى والأشواك لأستريح قليلا قبل أن امضي من جديد. ما يزال درب الضوء يزداد كثافة ووضوحا. أغمض عيني فأراه بمزيد من الوضوح" (2). وقد يتساءل البعض عن سرّ اقتران الشمس والمطر في هذا الظرف إلا أن ذلك لا يتناقض في الحقيقة مع ما ذهبنا اليه من تأويل. فالواقع الاجتماعي لا يوحي بأي انفراج، وهو ما يفسّر وجود المطر. أما الأمل الباسم الممثل في الشمس فلا

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ـ ص 199 .

2) المرجع السابق ـ ص 334 .

وجـود له في الواقع، انما وجوده في ذهن البطلة. فهي ترى بمـزيد وضـوح كلما أغمضت عينيهـا، ترى مستقبل لبنان البعيد، متجـاوزة الـواقع المتردي، فلا تبصر سوى شمس مشرقـة وضّـاءة وغـد باسم أغر. الا أن ذلك لن يكون في القـريب العـاجل، بل دون ذلك حروب ومصائب ومحن، ولهذا السّبب بالذات وضعت غادة نقطة استفهام أمام عبارة "تمت"، ثم أضـافت مجمـوعـة من المـلاحظات ومشاريع الكوابيس، وكأنها مدركة أن مسلسل الحرب الأهلية مازال متـواصـلا لمدة ليست بالقصـيرة، وأن الشمس الموعودة لن تشرق في القريب الراهن. ولقد اكدت الأحداث نبوءة غادة التي تعود الى سنة 1976، فها هي الحرب الأهلية مازالت متواصلة الى يومنا هذا، مؤكدة خاصة مشاريع الكوابيس التي ألحقتها الكاتبة بالرواية إن لم تتجاوزها فظاعة وقسوة.

بقي أن نشير في الختام الى أن الروايتين تقعان في الخريف. ويحق لنا في هذا المجال أن نتساءل عن سبب هذا الاختيار للخـــريف كاطـار زمني للأحـداث، والتعليل الأقـرب الى الصـواب والمنطق هو أن الخـريف فصـل الـذبـول والموت والكـآبـة، وهـو فترة احتضار طويلة للطبيعة التي سيكتنفها الموت العميق في فصل الشتاء لتبعث من جديد في الربيع، وتشب في الصيف ثم تكتهل من جديد في الخريف. وهذه

الملاحظة هامة لأنها تمكننا من استنتاج ملاحظتين : الأولى تتعلق برؤية غادة لمستقبل لبنان والثانية تتعلق بالبعد الوجودي للروايتين. أما بالنسبة إلى الملاحظة الأولى، فان اختيار فصل الخريف يعني - من منظور الكاتبة - أن مسلسل الصراع الدامي لم ينته، بل بالعكس مازال في بدايته. وما ينتظر لبنان مستقبلا أخطر بكثير مما يحدث في سنة 1975 . فهذه الفترة الخريفية حسب غادة إنما كانت "صرخة تهديد غامضة". وكما ان الرعد يهدّد بالطوفان فان ما وصفته غادة لم يكن سوى مقدمات "بسيطة" لما سيحدث عند قدوم "الشتاء". ولعل رؤية الكاتبة في هذا المجال ترقى الى مستوى النبوءة، بعد أن صدقت نبوءتها الأولى في رواية "بيروت 75". وما يحدث الآن في لبنان أخطر بكثير مما حدث في روأيتيها اللتين كتبتهما منذ سنوات. ولعلنا - اذا اعتبرنا هذه الرؤية - نعيش الآن "شتاء" لبنان القاسي. وإن كان هذا التأويل محتملا فذلك يعني أن ربيع لبنان قريب، وأن شمسه توشك أن تبزغ من وراء السحب والعواصف والأنواء. وستبين الأيام القادمة صدق هذه الرؤية أو خطأها.

أما بالنسبة إلى الملاحظة الثانية فان تعاقب الفصول بلا انقطاع يوحي بأن الروايتين ليستا سوى فصل من فصول الحياة، ومشهد من مشاهد المعاناة البشرية في هذا الوجود.

ومن هذه الزاوية يرتفع أدب غادة الى مستوى الأدب الوجودي الذي يحكي قصة الانسان وصراعه في الكون. ومما يؤيد هذه النظرة، النفس الوجدي الواضح في الروايتين، وخاصة في "بيروت 75" اذ كاد الفصل الرابع يقتصر على هذا الجانب.
هذا بالاضافة الى الاشارات العديدة المتواجدة في "كوابيس بيروت". وسنكتفي في هذا المقام بانتقاء بعض الشواهد الدالة على ذلك. يقول مصطفى : "هذه كلها اشارات كونية تروي أنشودة الصراع من أجل البقاء، أنشودة حزينة أزلية مذهلة مليئة بالعنف والحنان والشراسة" (1). ويضيف في موضع آخر وهو يتأمل الأسماك : "ما الفرق ؟ إنه سمكة أخرى في هذا البحر الأزلي الشاسع. إنه فرد منها، سمكة أخرى في بحر الوجود" (2).

كل هذا المستوى الزمني الذي أشرنا اليه لا يعدو أن يكون اطارا خارجيا ينزل الروايتين في الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي للبنان. أما الزمن الحقيقي الذي يمثل شريان الروايتين فهو الزمن الداخلي :
(3) **الزمن الذاتي** : وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية.
واذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فان

---

1) غادة السمان ـ بيروت 75 ـ ص 30 .
2) المرجع السابق ـ ص 32 .

الـزمن الـذاتي الـداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة و "الومضة الورائية" . وهو زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه : حلم النوم وحلم اليقظة . وبعبارة أدق هو زمن الـديمومة، أي الزمن الجاري، لا الزمن المقيس، لأننا اذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أننا افترضنا توقفه بين نقطتين، والشي المقيس شيء جاهز، بينما الديمومة زمن يجري ويتكون، بل - كما يقول برقسون - هو الذي جعل كلّ شيء يتكون.

وقد لاحظ "ميشال بوتور" أن الابنية الزمنيّة هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أن أمهـر المخطّطات سواء كانت مستعملة في تحضـير العمـل الأدبي أو في نقده لا يمكن أن تكون الا مخطّطات تقريبية عادمة الاتقان غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض (1). ولعل أول ما يسترعي انتباهنا في روايتي غادة بصفة خاصة، وأدبها بصفة عامة هو الـتركيز على دور المـونولوج الداخلي باعتباره وسيلة فعالة في كشف أعماق الشخصية وتعرية كل عجزها عن الافصاح عما في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع السميكة. وفي هذا الصدد نشير الى خاصية من خاصيات الكتابة عند غادة، وهي المتمثلة في هذا المزج الارادي بين السرد والحوار

---

1) ميشـال بوتـور : بحـوث في الـرواية الجـديدة - ترجمة فريد انطونيوس منشورات عويدات - بيروت - باريس - ط (2) - 1982 - ص 98 .

الباطني من جهة، وفي رسم الحوار الباطني بكتابة داكنة وواضحة، بالاضافة الى وضعه بين الأقواس من جهة أخرى وكأن غادة أرادت أن تجنب القارئ مشقة التمييز المضني بين عنصري السرد والحوار الباطني، وأرادت كذلك أن تركز على هذا العنصر الثاني باعتباره عاملا اساسيا في بناء الرواية، اذ بواسطته تبرز حقائق الأشخاص وأحاسيسهم وردود أفعالهم وحياتهم بأسرها. ويرتبط الحوار الباطني أيضا باستعمال الضمائر الثلاثة في عملية القص الروائي باعتبارها وسيلة ناجعة للتنفيس الفني عن الضغوط والتوترات التي تعانيها الشخصية. كما ارتبط أيضا بتداخل الأزمنة الذي يذيب كل الجدران الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ومن ثم فامتزاج الأزمنة الثلاثة هو الذي سيكون النسيج الحي لبناء الروايتين فنعيش بواسطته ماضي الأشخاص وحاضرهم، ونستشرف من خلاله مستقبلهم، وما يحدوه من آمال وطموح. ولا يندر أن نجد هذا الامتزاج بين الأزمنة متوفرا في الفقرة الواحدة بحيث يقيم الدليل الفعلي على تحطّم الجدران الفاصلة بينها. ففرح يفكّر - وهو بعد لم ينطلق نحو بيروت : "ثمّ إنّ أمّه ما كانت لتبكي. كانت ستغطّي وجهها بيديها الخشنتين الملوّنتين دوما بتراب الحقل كما تفعل دائما حين تتعذب، ثمّ تصعد أنّة خافتة ولكن بلا دموع.وهو يتشاءم

كثيرا حين يسمعها تئنّ. ربّما لذلك هرب بلا وداع. ولكنّ رسالة التّوصية من أبيه الى نيشان، قريبه الثّريّ في بيروت، ستساعده وتحميه. تراه أضاعها؟ للمرّة العشرين يتحسّسها في جيبه " (1). فبداية هذه الفقرة تتعلّق بالزّمن الماضي، اذ يتـذكّر أمّه وكيفيّة تعبيرها عن حزنها ثمّ ينتقل بعد ذلك مباشرة الى الحاضر المتمثل في هروبه بلا وداع من جهة، وبين تحسّسه لرسالة أبيه من جهة ثانية، وبينهما يقفز فرح بخياله الى المستقبـل وما يحتاجه فيه من مساعدة وحماية. وهكذا تكون الكلمة أو الفكرة أو الاحساس أو المشهد أو بعضها قادحا يثير الـذكريات من مكمنها في اللاّوعي فتنفلت لتنساب في تيّار الشّعـور ملتحفة بغلالة شفافة من الضّبابيّة التي أكّد عليها "برقسون". وتستمرّ التّداعيّات بين "الضّوء والعتمة" أو بين الـوعي والـلاّوعي، ويسيل الـزّمن بكلّ ديمومته. وبفضل ذلـك، نتعـرّف على ماضي الأبـطال ودوافـع محاولاتهم وأحـاسيسهم المغمورة. ففرح يقطن بقرية دوما بالقرب من دمشق حيث يعمل موظّفا بالمكتبة الوطنيّة. وهو مصاب بعقدة المجد والثروة والشّهرة؛ لذلك قرّر الرّحيل الى بيروت وندرك ـ من خلال الحوار الباطني ـ ما يعتوره من ضعف و "مازوشية" "عندما يقول لنفسه : "شيء ما في وجهي يدعو النّاس الى

---

1) غادة السمّان ـ بيروت 75 ـ ص 6 .

اضطهادي. شيء ما يشدّ اليّ الرّجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم عليّ " (٦). كما ندرك ذلك الاحساس الغريب بالتّشاؤم الذي كان يغمره قبل الرّحيل واثناءه، والذي كان ينتهز كل فرصة مهما كانت بسيطة ليطفو على السّطح ويهدّده بمصيره الغامض. فالنّساء اللاّئي رافقنه في السّيارة هنّ بالنّسبة اليه "عرّافات القدر يشيّعنه ويبكينه " (2). كذلك نتعرّف على ماضي ياسمينة، فاذا بها "تعبت من العمل أستاذة في مدارس الرّاهبات " (3). وهي تحلم ببيروت : بيروت تنتظرني بكلّ بريقها بكل إمكانات الحرّية فيها، بكلّ إمكانات الشّهرة فيها، بكل إمكانات نشر قصائدي في صحفها. وقلبي طائر جائع للتحليق (4).

وبهذه الطّريقة نتعرّف على ماضي كل الأبطال، وكوامن نفسيّاتهم وردود فعلهم ازاء ما يحدث في الحاضر، كما نستشرف طموحاتهم وآمالهم المستقبليّة.

فاذا كان الزّمن الموضوعي للرّوايتين لم يستغرق سوى بضعة أسابيع - كما سبق أن رأينا فانّ زمنهما الذاتي يعود بنا الى

---

1) المرجع السابق - ص 19.

2) غادة السمّان - بيروت 75 - ص 7.

3) المرجع السابق - ص 9.

4) المرجع السابق - ص 9.

الوراء سنوات عديدة ليستغرق عمر الأبطال، ويقفز بنا الى الأمام بعيدا ليستطلع المستقبل. وبين هذا وذلك يصبح الحاضر نقطة انطلاق ومحطّة رجوع. فبو مصطفى الصّياد يخرج الى الصّيد كلّ ليلة دونها انقطاع منذ ثلاثين عاما "وهو يحلم بأنّ المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق بشباكه " (1). وياسمينة صارت مدمنة لعشيقها : طيلة سبعة وعشرين عاما وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة، وها أنا اليوم مريضة منحرفة. وقد كرّست نفسي للفراش وفي دمي شهوات النّساء العربيّات المسجونات على طول أكثر من ألف عام " (2). أمّا طعّان فيعود بنا الى سنّي طفولته الأولى و دراسته الى أن حصل على شهادة جامعيّة.

ويطلة "كوابيس بيروت" تنطلق من نقطة الحاضر لتعود بنا الى عشرات السّنين الماضية : "كنت في الرّابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالابرة وبيد لا ترتجف ثقبت شحمة أذني "(3). ثمّ تعود الى الحاضر لتنطلق من جديد الى عوالم المسيتقبل البعيد : "طفلك ليس عاديّا، وحملك له قد يستمرّ تسعة شهور أو تسعة أعوام. المهمّ ألاّ يجهض. وهو لن يولد

1) المرجع السابق ـ ص 25.

2) المرجع السابق ـ ص 40.

3) غادة السمّان ـ كوابيس بيروت ـ ص 46.

مرّة، بل سيولد أكثر من مرّة في أكثر من مكان واحد. وسيولد بالذّات حيث لا يتوقّعون مولده " (1).

إلا أنه لابدّ من الاشارة الى أنّ هذا الامتزاج بين الأزمنة على مستوى السّنين ليس سوى وجه واحد له؛ أمّا الوجه الثاني الخفيّ فهو أنّ هذا الزّمن نفسه يمتدّ أحقابا كاملة هي التّاريخ البشري الماضي بأسره، كما يمتدّ أحقابا في المستقبل لا يمكن أن تقاس بالزّمن المتعارف لدينا. وبواسطة هذا المستوى الثاني لتداخل الأزمنة، نعود الى العصر البدائي منذ أن بدأ الانسان يخطو خطواته الأولى على سطح الأرض، وكذلك ننطلق الى عوالم مستقبليّة لم تدركها بعد مسيرة الانسانيّة الدّؤوب. فمصطفى يفكّر في البحر كما يلي : "نسيناه اله العالم القديم هذا، ومخلوقاته الجميلة العجيبة. ولكنّه لا يزال هنا كما كان أبدا، صامتا منذ الأزل، غامض اللّغة، غامض الغضب، غامض اللّعنة والرّموز " (2). وإذ يسأله أحد الصّيادين "كم السّاعة ؟ "يفكّر بدهشة : "أنا خارج الزّمان والمكان، مرميّا فوق شباك الصّيد، أمتطيها كما لو كانت صاروخا يطير بي عبر العصور، عبر المحيط لأزداد التقاطا

---

1) المرجع السابق - ص 337 .

2) غادة السمّان - بيروت 75 - ص 31 .

لشارات أكثر من عصر وجيل ومكان ومن الحقيقة المنسيّة في أعماقي " (1) . وعندما يعود الصّوت يسأل ملحاحا : "كم السّاعة يا مصطفى ؟ "يجيب نفسه : "هنا لا زمان، لا عصر، لا كوكب محدّدا.من الممكن أن يكون تاريخ هذا المشهد قبل التّاريخ أو بعد ألف عام هكذا كان البحر والسّماء أبدا. وهكذا سيظلّان الأنشودة نفسها، الزّمن ذاته " (2). ولعلّنا لسنا في حاجة الى الإشارة الى ما في هذا المقطع من امتزاج مطلق للزّمن، ممّا يؤدّي الى ذوبانه التّام بذوبان حدوده وفواصله.

وفي "كوابيس بيروت" تتبدّى لنا أيضا هذه النّظرة "الكونيّة" التي ينتفي معها الزّمن بأبعاده الثلاثة، فتقول غادة على سبيل الذكر : "أقف على الصّفر من جديد. الكرة الأرضيّة شارة استفهام كبيرة، وأنا أقف على نقطتها؛ على صفرها، أعتلي ميزانا فيدلّ مؤشّره على نقطة الصّفر. لقد احترق كلّ شيء وأنا في نقطة انعدام الوزن " (3). وفي مجال آخر، تعود بنا الى أبعد العصور البدائيّة : "كأنّ كل الزّواحف الدّيناصوريّة المنقرضة مزّقت صفحات التّاريخ

---

1) المرجع السابق ـ ص 32 .

2) غادة السمّان ـ بيروت 75 ـ ص 32 .

3) غادة السمّان ـ كوابيس بيروت ـ ص 26 .

وخرجت تهدر وتصرخ كأنّ الفصول الأربعة تتشاجر ويخرّب بعضها بعضا. "وتضيف : "حواسّ تقطن كلّ انسان، لكنّه نسي استعمالها منذ قرون حواس تستطيع أن ترحل بي الى أيّامي في رحم امّي، وتمكّنني من الانتقال الى كواكب أخرى كونيّة " (1).

هكذا اذن تمكّنت غادة من تحطيم الزّمن بمفهومه الدّقيق المتعارف بين النّاس، وإعادة الاعتبار الى مفهوم "الدّيمومة" كما عبّر عنها "برقسون" والتي يصحّ أن نعتبرها "زمنا نفسيّا". وقد كانت وسائلها في ذلك العودة الى الوراء، وخلط الأزمنة، والاستبطان الذاتي للشّخصيّة، واستشراف المستقبل. والغاية من كلّ ذلك في النّهاية، إنّما هو كشف الحجب والسّتائر حتى نتمكّن من الغوص في أعماق شخصيّاتها، ومعايشتهم "من الدّاخل" حيث تكون حقيقة البطل وعالمه الغنيّ المتشعّب.

---

1) المرجع السابق - ص 26.

الأشخاص

يعرّف غالي شكري الشخصيّة الفنّية بأنّها "شخصيّة حيّة في حالة فعل" (1).

ولقد اكتسبت كلمة "شخصيّة" في الرّواية عموما مفاهيم متعـدّدة بتعـدّد المـدارس الأدبيّة والاتجـاهـات النّقدية التيّ اهتمّت بها. ويمكن ارجاع هذه المفاهيم إلى ثلاثة مواقف :

(1) فريق يرى أنّ الشخصية كائن بشريّ من لحم ودم يعيش في مكان وزمان معيّنين.

(2) ويرى آخـرون أنّ الشّخصيّة هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي. فهو الذي يمدّه بهويّته.

(3) أمّا الفريق الثّالث، فيعتبر أنّ الشّخصية متكوّنة من عناصر ألسنيّة. وهي علامة من العلامات الواردة في النّصّ، أي أنّها ليست رمزا لهيكل بشريّ له ذات متميّزة. (2).

ـ فمن هم أشخاص غادة ؟

---

1) غالي شكري : المنتمي ـ دراسة في أدب نجيب محفوظ ـ دار المعارف بمصر ـ ط (2) 1969. ـ ص 212.

2) الشاذلي بن عمار ـ الحياة الثقافية ـ السنة الخامسة ـ العدد 8 ـ 1980 تونس ص 48.

لعلّ الصّفة التي تنطبق عليهم جميعا، أنّهم بشر تسحقهم المشكلة الاجتماعيّة، كما أنّهم يساهمون في انسحاقهم الذّاتي عن وعي أو لا وعي. ثمّ إنّهم يعيشـون تمزّقا فكريّا يناقض الـواقع الذي يعيشونه، وهو ما يجعلهم يسقطون في جحيم المأساة بكلّ ما تحمله من أبعاد القطيعة والغربة والتّمزّق والخيبة.

على أنّ هناك جانبا يبرز لنا اختلافا بين الرّوايتين. فرواية "بيروت 75" تضمّ مجمـوعـة من الأبـطال المستقلّين عن بعضهم البعض، رغم تشـابـه المصـائـر. أمّـا "كـوابيس بيروت"، فهـي رواية ذات بطل واحـد، هو محور كلّ الاحداث. ولا نتعرّف على بقيّة الاشخاص - رغم كثرتهم - الّا من خلال البطلة. وبالاضافة الى ذلك، فإنّ هذه الرّواية الثّانية تضمّ أبطالا حقيقيّين، يعايشون البطلة ويعيشون من حولها، وأبطالا "خياليّين"، من حيث أنّهم لا يوجدون الّا في خيال البطلة. على أنّ هذا الاختلاف يزول إذا ما اعتبرنا "بيروت 75" رواية تضمّ بين دفّتيها مجموعة قصص قصيرة مندرجة ضمن نفس الموضوع، وهو الرّأي الذي ذهب اليه عدد من النّقـاد، وخـاصـة محمـود أمـين العـالم. على هذا الأساس، تصبح قصة كلّ شخصية، مستقلّة عن الأخرى، ويصبـح كلّ شخص - على حدّ تعبـير كلود بريمـون C. BREMOND ، "بطل المقطع الخاص به".

وجميع أشخاص غادة، في النّهاية، شخصيّات نامية، لا تعرض علينا مرّة واحدة، وانّما تتدرّج فيها بين البداية والنّهاية، في خطّ تصاعديّ، وتكشف لنا جوانبها الخفيّة عن طريق ما تقوم به من أفعال، أو عن طريق أحلامها وحوارها الباطني وآلامها وآمالها.

فما هي صفات أبطال غادة ؟ وهل بامكاننا أن نرجعها الى سمات عامّة تنطبق على كلّ بطل رغم اختلاف الجزئيّات والظروف الخاصة ؟

(1) بطل التأزم والغربة والفشل

يشترك أبطال روايتي غادة في التّفرّد وحبّ التّميّز. وتتمثل أولى سمات التّفرّد لديهم في الرّغبة الشديدة في قطع كلّ صلة بالماضي، بما في ذلك العائلة. فنحن لا نعرف عن عائلة "فرح" شيئا، سوى أمّه التي يذكرها وهو يستعدّ للانطلاق نحو بيروت. وقد كان كرهه الشديد للوداع، ولأنين والدته هو الذي جعله يهرب بلا وداع. ونحن لا نعرف عن ماضيه شيئا، سوى أنّه كان يسكن قرية "دوما"، ويذهب كلّ صباح الى دمشق حيث يعمل بالمكتبة الوطنيّة موظّفا بسيطا. أمّا ياسمينة، فلا نتعرّف من خلالها الاّ على صورة والدتها التي كانت تبكي وهي تودّعها، بينما "بدت الفتاة ضيّقة الصّدر بأمّها، لا يعادلها الاّ رغبتها في التّخلّص من ماضيها ككلّ. لذلك تفكّر: "تعبت من العمل أستاذة في مدارس الرّهبات. سئمت. سئمت. سئمت. الأيّام تمضي ثقيلة كجسد مخدّر على طاولة العمليّات. وأنا لا أفعل شيئا سوى التّدريس والضّجر وكتابة الشّعر ... لن أرى راهبة بعد اليوم!" (2).

---

1) بيروت 75 ـ ص 6.

2) نفس المصدر ـ ص 9.

على أنّـه، اذا تمثّل الماضي عند فرح وياسمينة في العائلة والعمل، فانّه قد تمثّل بالنّسبة الى الركّاب الثلاثة الآخرين في أشياء أخرى. فماضي "أبو الملا" وبو مصطفى" قد تجسّد في الوضع الاجتماعي البائس الذي عاشاه ولا يزالان، وتمثّل في بنات الأوّل الثّلاث اللاّئي تركهنّ في قصور الأثرياء يعملن خادمات، كما تمثّل عند الثّاني في موت ابنه علي في البحر من أجل الخبز اليومي، وفي حالة عائلته البائسة وعمله المضني محروما من كلّ ضمان أو مساعدة. أمّا طعّان، فقد تمثّل ماضيه في هذا الحكم بالاعـدام الذي صدر عليه بلا ذنب بسبب تفكير عشائريّ سخيف.

ونفس الخاصيّة تنطبق أيضا على بطلة "كوابيس بيروت". وإذا تمثّل ماضي أشخاص "بيروت 75" في العائلة والعمل والوضع الطّبقي، فإنّ ماضيها يتّسع ليشمل كامل المجتمع اللّبناني ببنيته السياسية والاقتصادية والاجتماعية المهترئة. وقد اختارت البطلة عمدا موقعها من الأحداث فكان بيتها يقع بالتّحديد على خطّ التّماس بين المتقاتلين، وكأنّها تعبّر بذلك عن رفضهـا التّامّ للانحياز الى أيّ صفّ. بل إنّها تمعن في رفض ماضيها ـ ماضي لبنان ـ وتعتبره السّبب في كلّ ما يحدث على السّـاحة اللّبنانيّة. تقول: "أحسست بأنّ هذا الماضي الارستـوقـراطي هو الـذي يصنع الآن هذا الحاضر المتفجّر

الدّامي . (1) . وتضيف في موضع آخر : " . . . واذا كان ما مرّ بنا حربا قذرة، فقد كان سلام بيروت ما قبل الحرب سلاما قذرا . . . كان سلام استمتاع أقلّية جماعة (الدّولشي فيتا) على حساب حرمان الأكثريّة . . . لم يكن سلاما، بل كان استسلاما مؤقّتا، فالشعب يمهل ولا يهمل . " (2)

واشتراك الأبطال في التّميّز عن الآخرين، وفي قطع الصّلة بالماضي بكلّ أبعاده، يتّصل بخاصيّة أخرى، هي مواجهة المجتمع في سبيل تغيير منزلة اجتماعية متدهورة، ومن أجل البحث عن قيم أصيلة في هذا العالم المتدهور. واذا كان "لوكاتش" قد حدّد إطار هذا البحث ووصمه بالتّدهور، فانّنا نفهم عندئذ سبب اقتران هذا البحث بالفشل الذّريع، متمثّلا في نهاية الأبطال المفجعة .

لقد كان ركّاب السيّارة الخمسة ـ وهم يقطعون صلتهم بالماضي ـ يحلمون بمستقبل باسم تجسّمه بيروت . لذلك انطلقت الرّحلة، وانبعث معها الحلم . فيفكّر فرح وياسمينة ـ كلّ من جهته ـ "لن أعود الاّ ثريّا ومشهورا" . (3) . أمّا طعّان، فقد كانت بيروت تمثّل في نظره مركز الأمن .والنجاة من موت بلا معنى، بينما في ذهن كلّ من "بو مصطفى" و

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 123 .

2) نفس المصدر ـ ص 282 ـ 283 .

3) بيروت 75 ـ ص 7 .

"أبو الملا" صورة الوضع الاجتماعي اللآئق، الذّي ينتفي فيه الفقر والحرمان والعذاب.

إلّا أنّ القطيعة في "كوابيس بيروت" تبدو أكثر حدّة. فالبطلة لا تكتفي برفض الماضي، وانّما ترفض أيضا الحاضر باعتباره ابنا شرعيّا له. لذلك اختارت القطيعة التّامة، ومواجهة المجتمع بأكمله. يؤيّد ذلك اصرارها على موقف الحياد إزاء المتقاتلين، وعلى رفض كلّ التّعليلات التي تبرّر القتال والدّمار.

هذه النّظرة المغلوطة لبيروت، تمثّل قاسما مشتركا بين أغلب الأبطال، وستكون السّبب الجوهري في ما سيشعرون به من غربة وتمزّق وخيبة، عندما يحتكّون بالواقع البيروتي. إنّ الحلم ليطغى على ذهن ياسمينة، الى درجة أنّها تفكّر: "لم أكن أظنّ أنّ في بيروت بؤسا أو عجائز! " (1) لقد كانت هذه المدينة تبدو ـ عند الوصول اليها ـ "مضيئة وبرّاقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحمّ في البحر ليلا، وخلّفت على الشاطىء لآلئها ومجوهراتها وأشيائها المسحورة الملوّنة، وصناديق الشرّ والسّعادة المطعّمة بالعاج والصّندل والتّعاويذ والأسرار." (2) لكنّ الواقع الذي يكتشفونه سيكون

---

1) نفس المصدر ـ ص 11

2) نفس المصدر ـ ص 10.

معاكسا تماما لهذه الرّؤية الورديّة. وسيكون هذا الاكتشاف بواسطة فرح، باعتبار أنّ الرّواية تبدأ معه وتنتهي به. لذلك سيكون أشدّ الأبطال تأزّما وغربة وضياعا. فهو - منذ وصوله الى بيروت - يشعر أنّه داخل الى الجحيم، لذلك يردّد كلمات دانتي : "يا من تدخل الى هنا، تخلّ عن كلّ أمل!" (1). وسيكون تجواله في أحياء بيروت مجالا لاكتشاف حقيقة هذه المدينة : "منذ وصل بيروت، وهو يتسكّع مسكونا بالدّهشة. كلّ تلك الأقذار في سوق الخضار. كل ذلك الفقر والبؤس في البرج وأكثر الأحياء، وكلّ تلك اللاّمبالاة في شارع الحمراء. وكلّ ذلك الثّراء . . السيارات الفخمة والنّساء والمجوهرات والعطور والكلاب المرفّهة، الكلاب ذات الثّياب المزركشة التي تطلّ من عيونها نظرة متعالية . . " (2).

إنّ اكتشاف فرح لوجهي بيروت، مكّنه من أن يغوص في معرفة حقيقتها الباطنة، متخلّصا في نفس الوقت من الوهم الذي وقع فيه قبل الرّحلة. ذلك أنّ بيروت في حقيقتها كانت عالم قسوة : "هناك مناخ من القسوة يحسّه بشدّة كلّما تحرّك في هذه المدينة العجيبة . . . إنّه يسمع باستمرار أصداء بكاء طويل تردّده جنبات المدينة . . منذ أوّل ليلة حلّ بها، وصوت

1) بيروت 75 - ص 12 .

2) نفس المصدر - ص 17 .

النّواح الغامض يطارده ويستوطن صدره . . . إنّه يحسّه كما يحسّ الرّدار المرهف وجود أشياء لا تعيها الحواس المجرّدة(1)

وبقـدر ما يكتشف حقيقـة بيروت، يتّضـح له أنّه ألقى بنفسه في محيط غريب عنه. إنّ "فرح" يزداد احساسا بغربته وضياعه كلّما أمعن في رحلته. لذلك يردّد مرّات عديدة نفس القولة : آه! كم أنا ضائع! " (2) انّه يحسّ داخل بيروت بالاختناق النّاتج عن غربته وعزلته : "شيء ما في مناخ هذه المـدينـة يسمّمه ببطء، كأنّه يستنشق فيها غازا سامّا فريدا يغلّفها، وقد ألفه الآخرون وقرّروا التّعايش معه. " (3). بل إنّ هذا الاحساس بالتّفرّد والاغتراب يتطوّر الى درجة أنّ "فرح" يشعر أنّ بيروت "كلّها تنظر اليه بقرف ساخر"و "أنّه لا يساوي شيئا في هذه المدينة المفترسة" : "مئات البيوت ـ مئات النّوافذ . . آلاف الوجوه خلف النّوافذ . . كلّ تلك الحياة التي تدور هناك، ويكاد دفؤها يلفح وجهه، وهمهماتها الحميمة في أذنيه، وهو وحيد . . . وحيد . . . لا أحد يبالي به، كأنّ المدينة المزدحمة وجدت لتعذيب الوحيدين" (4).

---

1) نفس المصدر ص 20.
2) بيروت 75 ـ ص 17.
3) نفس المصدر ـ ص 20.
4) نفس المصدر ـ ص 23.

هذا الاحساس بالتّفرّد والغربة والتأزّم، هو الذي سيدفع بفرح الى نيشان. لقد انضاف الى حلمه الأوّل - الشّهرة والثراء - حلم ثان، هو الحماية التي كان ينشدها في مثل هذا المجتمع القاسي. لذلك اتّجه اليه، والتقى به وهو في أشدّ حالات المعاناة : "كان متعبا متعبا كأنّما غسلت بيروت دماغه وعذّبته طيلة شهر بالغربة والوحشة والحرمان، وجعلته يتقزّم داخل نفسه ضئيلا ومهملا مثل صرصار نصف مداس" (1). إلاّ أنّ هذا اللّجوء الى نيشان سيكون السّبب في سقوط فرح نفسه، وسيقترن صعوده المادّي بسقوطه النّفسي وموته المعنويّ. وكلّ ما سيغنمه فرح من هذه الرّحلة، انّما هو سقوطه في حضيض الانسحاق والتّأزّم الذي يبلغ أقصاه بجنونه. لذلك يكتفي بالاعتراف بكلّ مرارة : "لقد انحسرت عنّي بيروت، ولفظتني الى الشّاطئ صدفة فارغة ووحيدة." (2).

واذا تمكّن فرح من اكتشاف حقيقة بيروت منذ بداية الرّحلة، فإنّ ياسمينة لم تتفطّن الى ذلك الاّ بعد مدّة. ذلك أنّ سرعة التقائها بنمر السّكيني، وبالتّالي سرعة تحقيقها لهدفها المنشود، جعل صورة بيروت، كما كانت تتخيّلها،

---

1) نفس المصدر - ص 43.

2) نفس المصدر - ص 108.

تتركّز في ذهنها بحيث أنّها لم تحتك بالواقع الاّ عندما انفصل عنها عشيقها. اذّاك سترى بيروت على حقيقتها، وستكتشف بالتّالي عمق غربتها عن هذا العالم الشّرس. عند ذلك سيصل التّأزّم عند ياسمينة الى منتهاه، وسيقترن بالعجز الكامل الذي يميّز كلّ الأبطال: "إنّني أرى جنوني وأرى خطئي، وأرى بوضوح كيف أخرج من منزلقي، لكنّني عاجزة عن ذلك... وها أنا أستسلم لنهر النّار الذي يجرفني، نهر الآهات الكاوية..." (1). لقد اكتشفت ياسمينة - بعد انفصال نمر عنها - مدى اغترابها وضعفها. ولكنّها لا تفعل شيئا لتغيير مصيرها، مؤكّدة بذلك استجابتها لصفة البطل المأزوم، وهو العجز عن الاختيار وأخذ القرار: "انّي وحيدة وهشّة وعارية تماما لضربات نمر ما دمت أدمنه هكذا." (2). انّها - مثل فرح تماما - ترى طريقها بوضوح، وتدرك نهاية طريقها المأساوية، ولكنّها لا تملك الاّ أن تستسلم للتّيّار، رغم النّداء الذي يصرخ في داخلها - "لماذا لا أتعقّل؟ أعود الى دمشق. أعود الى التّدريس قبل أن تلقي الشّرطة القبض عليّ بتهمة ممارسة الدّعارة أو المساكنة غير المشروعة؟" (3). لذلك تقرّر في

---

1) نفس المصدر - ص 40.

2) نفس المصدر - ص 40.

3) بيروت 75 - ص 49.

يأس : "تعرف أنّها لن تعود الى دمشق أبدا . . لا نقطة في مياه النّهر قادرة على العودة الى منبعها . . لقد كان ما كان وانتهى الأمر، وأبحرت في نهر اللاّعودة والدّم . " (1) .

ولا يملك القارئ الاّ أن يتعجّب من هذا الاصرار على العجز والاستسلام الذي يميّز أبطال غادة. فهم يدركون نهاياتهم المأسويّة بوعي كامل، ولكنّهم لا يفعلون شيئا لدفعها أو تغييرها. فياسمينة كفرح، كانت تعلم أنّ ثمن ما تطمح له من ثراء وشهرة كان نفس الثّمن الذي دفعه "فاوست" أي روحها، ومع ذلك تقبل التّضحية، وتنتهي الى مصيرها الفاجع، الذي تمثّل في قتلها على يدي أخيها، باسم الشّرف المزعوم. إنّ وعيها بحقيقة المجتمع البيروتي لم يفدها وكذلك وعيها بحقيقتها. فقد بقيت الى النّهاية بطلة مأزومة تعيش التّمزّق والضّياع.

واذا كانت مطامح فرح وياسمينة قد ارتبطت ـ من خلال بيروت ـ بشخصين حقيقيّين، فانّ حلم "بو مصطفى" قد اقترن بوسيلة خياليّة تمثّلت في "المصباح السّحري"، وهو ما سيجعل حياته أكثر بعدا عن الواقع، وأشدّ إيغالا في الخيال، رغم طول مدّة معاناته لوضعه :"ثلاثون عاما وهو يخرج الى الصّيد كلّ ليلة . . . كلّ ليلة دونما انقطاع . . . ثلاثون عاما

---

1) نفس المصدر ـ ص 49 .

وهو يحلم بأنّ المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه . . . وسيطلب أمنياته الصّغيرة كلّها : بيت نظيف . دخل معقول. رزق يكفي الأولاد ونفقات علاج رئته المصدورة . . " (1). ونتيجة للفارق الكبير بين حلمه الجميل وواقعه المتردّي ، سيكون "بو مصطفى" كذلك بطلا مأزوما يعيش التّمزّق والانسحاق ولا يملك له دفعا : "ثلاثون عاما وهو يزداد تقزّما ، ومصاعب الحياة تجلده . . يشعر بأنّه يتضاءل ويذوي مثل عملاق مسجون في قمقم الجسد . . "(2). كانت وسيلته الوحيدة لمواصلة الرّحلة هي حلمه . وبقدر ما كانت متاعب الحياة تطحنه وتلحّ عليه ، بقدر ما كان الحلم في خياله ينمو ويكبر، الى أن يكون موته في الحلم ذاته . فبو مصطفى يموت ـ لحظة الانفجار ـ معتقد أنّه أمسك أخيرا بما حلم به طوال ثلاثين عاما .

كذلك اقترن حلم "أبو الملا" بتغيير وضعه الاجتماعي البائس ، بسرقة التّمثال ، إذ بذلك ، سيتخلّص من كلّ ما يمثّل حياة البؤس والشّقاء : " . . البيت ذو الغرفة الواحدة . لا ماء . لا نوافذ . ذباب فقط وفقر وصراخ الأطفال وشتائم النّساء . "(3) الاّ أنّ اللّحظة التي سيسرق فيها التّمثال ،

---

1) نفس المصدر ـ ص 25 .

2) نفس المصدر ـ ص 26 .

3) نفس المصدر ـ ص 66 .

ويتوهّم أنّه ودّع حياة الفقر والحرمان، ستكون أيصا لحظة نهايته.

وطعّـان، كذلك، لا يختلف كثيرا عن الأخرين. فنحن نلتقي به أوّل الـرّواية مذعـورا مرتجفـا، يشعـر بحاجة الى البكاء. وتتمثّل مأساته في أنّه سقط فريسة المنطق العشائري الذي حكم عليه بأن يكون هو الضّحيّة لثأر قديم، بسبب الشّهائد العالية التي أحرز عليها. لذلك يتساءل ـ وفي تساؤله حيرة وعـذاب : "لمـاذا أتعـذّب ؟ ولماذا أموت هكذا ميتة كلب أجرب، وأنا لم أقترف ذنبا غير أنّي استطعت أن أتابع دراستي وأصـير صيدليّا، دون أن أدري أنّني يوم تخرّجت وحملت شهادتي كنت أحكم بالاعدام على نفسي ؟ أيّ منطق يحكم العشيرة التي ولدت فيها ؟ أي جنون . . أي جنون يحكم هذا العالم ؟ " (1)

هكـذا اذن يبـدو طعّان للقارئ وهو يعيش المأساة حتّى النّخاع، ولا يملك لها دفعا. فكلّ ما يستطيع القيام به، هو أن يهرب ويحـتـمـي ببـيروت من حكـم الاعـدام المسلّط عليه : "تعب من البطالة وانتظار الموت الذي يجيء ولا يجيئ .. انّه يرتجف. يشعر بأنّه لم يعد يقوى على الوقوف. " (2). ولم

---

1) بيروت 75 ـ ص 59 .

2) نفس المصدر ـ ص 61 .

يكن يدري أنّه ـ بهربه ذاك من المأساة ـ انّما كان يتّجه رأسا اليها. ففي خضمّ عذابه، يتوهّم أنّ أحد السّوّاح جاء لقتله، فيرديه خطأ، ويكـون بذلـك قد ساهم في تقـرير مصيره المحتوم : "لقد نجحوا في النّتيجة في قتله.بطريقة ما. أرادوا قتله لأجل رجل لم ير وجهه قطّ، ودفعوه ليقتل بنفسه رجلا لم ير وجهه قطّ، ثمّ ها هم يشدّونه الى المشنقة ليقتله رجل لن يرى وجهه قطّ !" (1)

إنّ أبطال غادة يشتركون في صفة أساسيّة، هي التّأزّم، بما يحويه من غربة وضياع وعجز عن مواجهة المجتمع. وبرغم تأزّمهم، فإنّهم يختلفون في درجة الوعي بمكوّنات وضعهم. فقـد كان فرح وياسمينة وطعّان واعين بمأساتهم، ومدركين لطريق الخـلاص. أمّا بو مصطفى وأبو الملا فقد عجزا عن التماس الطّريق، بسبب انعدام الوعي لديهما، وعدم وضوح الـرّؤية، وطغيان الحلم على الـواقـع في ذهنيهـما. ولكنّ جميعهم، الواعين منهم وغير الواعين، يتّصفون بالعجز عن مواجهـة التّيّار. ولعـل أحسن ما ينطبق على هؤلاء الأبطال جميعا، ما قاله مصطفى لوالده إثر : "ولكنّك لم تعرف قطّ كيف تخرج من القمقم ! وما كنت تفتّش عنه لم يكن في أعماق البحر بل في أعماقك !" (2).

---

1) نفس المصدر ص 81 .

2) نفس المصدر ـ ص 80 .

إنّ القيم الأصلية التي كان يبحث عنها أبطال غادة في بيروت، إنّما هي كامنة في نفوسهم بالذّات.

لذلك فبقدر ما ابتعدوا عن نفوسهم وماضيهم ووضعهم الطّبقي، بقدر ما ابتعدوا في نفس الوقت عن هذه القيم التي كانوا يبحثون عنها. إنّ أبطال غادة ليسوا أبطالا ملحميين، وإنّما هم أبطال مأزومون. وما تفرّدهم الاّ مظهر من مظاهر هذا التّأزّم. أمّا المظهر الآخر، فهو العجز الذي اتّسموا به جميعا. وقد يكون مردّ هذا العجز، ما تميّز به كلّ واحد منهم من " نقطة ضعف" تنخر باطنه، وتفرض عليه التمزّق والخيبة في نهاية الرحلة. نقطة الضعف هذه، هي ما يعنيه أرسطو بالسّقطة، عندما عرّف البطل التّراجيدي. وقد تكون هذه السّقطة سابقة لوجود البطل، ولذلك فهي تتلبّس بالماضي عادة. وكثيرا ما تتمثل في خلل ضمن بناء الشخصية ذاتها. (1).

ففرح، منذ بداية الرّواية، يعاني من خلل نفسي سيكون السّبب المباشر في سقوطه وفشله. وقد تمثّل هذا الخلل في إحساس مبهم بالتّشاؤم والانقباض وعبثيّة المحاولة، وكان يسحب هذا الشعور على كلّ المشاهد التي يراها أو الأصوات التي سمعها. فهو، عندما يستمع الى بكاء النّسوة اللاّئي

---

1) مصطفى التواتي ـ فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ ـ تونس 1981 ـ ص 40.

امتطين معه السيارة، يفكر بخوف : "لماذا ينتحبن هكذا ؟ تراني ذاهبا الى موتي وعرّافات القدر يشيّعنني ويبكينني ؟" (1). وعندما يصادف الاحتفال بعيد الصليب، فإنّه يتخيّل نفسه ضحيّة القدر المحتوم : "كأنّني في مهرجان ستقدّم فيه ذبيحة بشريّة قربانا لربّ شرير. أنا ؟" (2) بل إنّه، بمجرّد وصوله الى بيروت، يجد نفسه يردّد كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم : "يا من تدخل الى هنا، تخلّ عن كلّ أمل ! " (3).

وسيتطوّر هذا الاحساس المبهم بالتشاؤم الى حدّ الاحباط واليأس، بعد أن يشعر في بيروت بالغربة والضّياع، اذّاك، سيعي وعيا مبهما بأنّه سفينة غارقة. إنّ الخلل الذي ينخر باطن فرح، يتمثّل أساسا في هذا الضّعف المقرون بالتّشاؤم. وسيكون هذا الضعف هو الطريق الى الانسحاق والوقوع بين براثن المستغلّين. وفرح يدرك ذلك جيّدا، ولكنه يستمرئه : ". . شيء ما في وجهي يدعو الناس الى اضطهادي . . شيء ما يشدّ اليّ الرّجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم عليّ. أبي، ذلك القروي القويّ، كان دوما يتلاعب

---

1) بيروت 75 ـ ص 7.

2) بيروت 75 ـ ص 9.

3) بيروت 75 ـ ص 12.

بقدري". (1) لذلك سيكون مناخ القسوة، الطّاغي على بيروت، واحساس فرح بالغربة والتّأزّم، الدّافعين الأساسيين ليلقي بنفسه بين أحضان نيشان - البديل الموضوعي لسلطة الاب - رغم إدراكه جيدا لعواقب لهذا الاختيار.

وياسمينة أيضا، قد تلبست نقطة الضّعف بها وعجّلت بسقوطها. بل إنّه يمكن أن نعتبر هذه السقطة سابقة لوجودها. فياسمينة هي ضحية التّركيبة العائلية والاجتماعية التي زرعت في نفسها الكبت. لذلك غرقت في بحر اللّذة بدون تفكير لتطفىء في داخلها ذلك الجوع الكافر الى الحب والجنس، غافلة بذلك عن حقيقة وضعها الاجتماعي، وحقيقة عشيقها الذي تعامل معها كمجرد بضاعة جميلة حرص على اقتنائها للتّظاهر والتّمتّع. وسيكون انفصالها عن نمر السّكيني فرصة لتكتشف في داخلها هذه السّقطة التي ستعجّل بنهايتها. أمّا وهي تعيش معه "أسطورة الخلق الأولى" فإنّها تكتفي بمقارنة حاضرها بماضيها لتزداد كرها له: ". . كيف حملت جسدها طيلة هذه السّنين كعبء، كجثّة، كمجرّد أداة للتّنقّل وحمل الطّباشير . . جسدها تكتشفه لأوّل مرّة كعالم من اللّذّات . . ولو لم تأت الى بيروت لظلّت الى الأبد تجهل كيف تستطيع أن تشتعل وأن تنتفض وأن

---

1) بيروت 75 - ص 19 .

ترقص بجنـــون تحت لمسـاتـه . . " (1) . لكنّهـا بمجـرّد انفصالها عن نمر السّكيني، تكشف هذا الخلل الذي ينخر كيانها، وتدرك أنّه كان سابقا حتّى عن وجودها : ". . لقد نسُوا حين حبسوني في قمقم التّقاليد أنّهم بذلك يجرّدونني من مقـاومتي . . وها أنا أخيفه بشهيّتي اليه، فهو لن يفهم أنّي لست مومسـا . . ولكنّ جوعي لجسده عمره أكثر من ألف عام !. . " (2) . ثمّ تتساءل عمّا اذا كانت ستضيع الى هذا المدى لو سمحوا لها أن تعيش علاقات سويّة مع رجل آخر. إنّ السّقـطة التي ستؤدّي بياسمينة الى الهلاك تتعلّق بوضع المرأة العربيّة بما فيه من كبت وخنق للحرّية يجعلها هشّة قابلة للاحتراق أمام أيّ اغراء. لذلك فهي تحمّل المجتمع العربي مسؤوليّة ما حدث لها : ". . طيلة سبعة وعشرين عاما، وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة. وها أنا اليوم مريضة منحـرفـة، وقـد كرّست نفسي للفراش، وفي دمي شهوات النّساء العربيّات المسجونات على طول أكثر من ألف عام " .

وبقـدر ما كانت النّـظرة التّقليديّة المتـزمّتة للمرأة، هي السّبب في انخرام شخصيّة ياسمينة، بقدر ما كانت الفكرة العشـائـريّة البـدائيّة هي السّبب في ما أصاب طعّان. فقد

---

1) بيروت 75 ـ ص 14 .

2) بيروت 75 ـ ص 40 .

شاءت الظّروف أن يكون هو المرشّح للقتل، لسبب بسيط، هو أنّه الحامل لأرفع الشهادات العلميّة في عشيرته. لذلك يفكّر بحزن ومرارة: "لقد دخلت التكنولوجيا الى فكر العشيرة، وها هم يقدّرون العلم". (1) لقد اختار أن يكون صيدليّا انطلاقا من رقّة قلبه المفرطة التي حرمته من أن يكون طبيبا أو جرّاحا. ورغم كراهيّته الشّديدة لمنظر الدّم، فقد "فتح عينيه على بركة من الدّم، دم عمّه القتيل." (2) معنى ذلك أنّ السّقطة أيضا سابقة لوجوده، ولكنّها سترافقه الى النّهاية، بدون أن يملك وسيلة لدفعها.

أمّا بو مصطفى وأبو الملاّ، فانّ سقطتهما من ارتكاب الوضع السياسي الذي وجدا فيه وذلك لانعدام قيمتي العدل الاجتماعي والحريّة. فبو مصطفى يعاني من وضعه المتردّي منذ ثلاثين عاما، وتجلده مصاعب الحياة. ولقد سبق أن فقد ابنه الأوّل في صراعه من أجل الحياة، وها هو الآن يضطرّ الى رهن قاربه، استجابة "لعشرة أفواه تفتح ثلاث مرّات في النّهار طالبة العلف، والغلاء والمرابين والقسوة والشقاء . . وأخيرا المرض." (3) ولقد لخّص ابنه مصطفى وضعيّة أبيه وكلّ

---

1) بيروت 75 ـ ص 60 .
2) بيروت 75 ـ ص 60 .
3) بيروت 75 ـ ص 27 .

الصيّادين في عريضـة الشكـوى للسّلطة بقوله : ". . كلّ شيء ضدّنـا . البحـر ملوّث . وسـائلنا للصّيد بدائيّة ، ولذا نصـطاد في اللّيل ، ونعجز عن الصّيد أكثر أيّام السّنة وعن الـذّهاب الى عرض البحر . . نحارب على كلّ الجبهات . الطّبيعة . إهمال المسؤولين . الفقر . . الصّياد بلا ضمانات . إنّه ملك للمحتكر ككلّ شيء في هذا البلد ، المحتكر الذي يشتري ما نصطاده ، يفرض علينا السّعر الذي يريده" . (1)

ومثلما كان النـظام السياسي هو المسؤل عن وضـع "بـو مصطفى" المتردّي ، فانه أيضا المسؤل عن وضع "أبو الملا" . فهـذا الأخير يحمل في بطاقته الشخصية عبارة "جنسية قيد الـدرس" رغم أنـه ولـد هناك وسيموت ، ولقد جرّه وضعه الاجتماعي المزري ، واصابته بمرض القلب ، الى حمل ثلاث من بناته ليعملن خادمات في قصور الأثرياء ، ذلك لأن أجرة أولاده العمال لا تكفي ليقيموا أودهم" (2) . وسيكون الحل الذي سيركن اليه بو مصطفى وأبو الملا ، للخلاص من هذه السقطة الخارجة عن إرادتهما ، حلا زائفا . ذلك أنهما عوض معـالجـة وضعهما الاجتماعي بحلول واقعيةترتكز إلى الوعي الـطبقي ، فإنهما سيهربان إلى الأحلام ، الأول بالبحث عن

---

1) بيروت 75 ـ ص 55 .

2) بيروت 75 ـ ص 67 .

المصباح السحري، والثاني بسرقة التمثال. وكيفما كان الحال، فان موقفهما يشي بانعدام الوعي الطبقي لدى الفئة المسحوقة من المجتمع، مثلما تميّز هذا الوعي الطبقي بالضبابية والميوعة عند البورجوازية الصغرى، ممثلة في فرح وياسمينة وطعّان. وان كانت الرواية تنتهي بسقوط أبطالها الخمسة، فمعنى ذلك أن السقوط يشمل كلا من الطبقة البورجوازية الصغرى والطبقة الكادحة المحرومة، وبالتالي يكون موقف غادة هو موقف من يحاكم انعدام الوعي وزيفه لدى الطبقتين.

إن الطريق الذي اختاره أبطال غادة، كان طريقا مسدودا، لأن تفردهم لم يؤد بهم الا الى الذوبان والانسحاق. ذلك أنهم لم يكونوا مسلحين لمثل هذه المواجهة مع المجتمع، ولا يملكون من رصيد سوى هذه القيم الأصيلة التي يحملون بها، ويتوقون الى العثور عليها في مجتمع تحول الى غابة من الوحوش المفترسة. انهم يشتركون في صفة التأزم والغربة والفشل، ذلك أن البطل المأزوم - كما يقول غالى شكري - "لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعة وحضارته. فهو لا ينتمي ولا يستشهد ولا يتسلّق، ولكنه يخترق قلب المأساة، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع، يعشّش في جوهرها ويستقرّ في أتونها." (1)

---

1) المنتمي - غالي شكري - ص 78 - 79.

وهم، من هذا الجانب، يذكروننا الى حدّ بعيد "بدون كيشوت"، البطل الرومانسي الذي تطغى عليه الاستيهامات، فينبري مصارعا للطواحين، مثلما أشار إلى ذلك "رينيه جيرار" في كتابه "الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية."

(2) البطل الرومانسي :

إن البطل عند "رينيه جيرار" يفتقر الى الأصالة، ويعاني من الحياة في عالم متحلّل ومتفسخ. وتهرؤ العالم الروائي في نظره، هو كذلك نتيجة لمرض وجودي عضال، ناجم عن وقوع هذا الانسان المأزوم، المفتقر الى الأصالة في فخّ لا فكاك منه، هو فخ الاحتذاء : أي أن يكون ما ليس هو وألا يكون ذاته. ويقوم فخّ الاحتذاء هذا على ما يسميه جيرار بالرغبة المثلثة التي تمثل في نظره جوهر ما يسميه "الكذب الرومانسي" أي الافتقار الى الأصالة، حيث يظن البطل نفسه أصيلا وانه إنّما يندفع وراء رغباته الذّاتيّة وصبواته ومطامحه، في حين أنّه في الواقع يلهث وراء رغبات غيره وقد ارتدت قناع رغباته الخاصة. ومن هنا، فهو يتوهم أنه حرّ وهو ليس كذلك (7).

---

1) صبري حافظ ـ الرواية كشكل أدبي ومؤسسة اجتماعية ـ مجلة "فصول" المجلد 4 ـ العدد 1 ـ 1983 ـ ص 81 وما يليها.

ويرى جيرار أن كل رغبات الكائن الانساني ـ باستثناء حاجاته العضوية البحتة كالجوع والعطش ـ تصاغ من خلال "الآخر" الذي قد يكون معروفا" (كالفرسان القدامى، وبالتحديد "أماديس " الفارس الاسطوري بالنسبة الى دون كيشوت، ونابليون بالنسبة الى جوليان سورال بطل رواية ستندال "الأحمر والأسود". وقد يكون هذا الآخر خفيا أو غامضا كما الحال بالنسبة الى "إما بوفاريّ" في رواية فلوبير.

ومن جهة أخرى، فان الآخر قد يكون نموذجا مثاليا بعيد المنال، كما هو الحال في "دون كيشوت". وإذاك تكون الرغبة خارجية، كما قد يكون قريبا جدا من البطل، وتكون الرغبة عندئذ داخلية مثلما هو الشأن في رواية "الزوج الأبدي" لدوستويفسكي. ويتفاوت شكل الصراع وحدته في الرواية بتفاوت الطبيعة الخارجية أو الداخلية للرغبة. وكلما تغير شكل الهوة بين البطل والآخر الذي يحتذيه تغيرت طبيعة البطل، ونوعية العلاقة الثلاثية بين الانسان والرغبة والآخر دون تغيّر جوهرها القائم على التفسخ والتحلل، ودون أن يفقد الانسان حقيقة الرغبة في مواصلة السعي، أو الاحساس بعدم تلاؤمه مع العالم. ومن هنا، فإن الأشكال المختلفة لهذه الهوة تقابلها أنماط مختلفة للرواية توشك أن تتفق الى حد كبير مع أقسام "لوكاتش" الثلاثة (1).

---

1) نفس المرجع.

وإذا ما نظرنا الى أشخاص غادة، فاننا نلاحظ لأول وهلة أن صفة التأزم تنطبق عليهم جميعا بسبب افتقارهم الى الأصالة ومعاناتهم لوجودهم في عالم متدهور متفسخ. ولقد دفع بهم هذا الاحساس بالتأزم الى السقوط في فخ الاحتذاء، وبالتالي الى الانضواء تحت شعار "الكذب الرومانسي".
فكل واحد من الأبطال كان يظن نفسه أصيلا، ويعتقد انه - في رحلته تلك - إنما كان يسعى وراء رغباته الذاتية ومطامحه. لكنهم جميعا لا يدركون انهم في الواقع كانوا يلهثون وراء رغبات غيرهم التي ارتدت قناع رغباتهم الخاصة. وهذا الغير قد تجسّد في الوسط البورجوازي الكومبرادوري، الذي احتضن هؤلاء الأبطال وأحلامهم، ووجهها نحو مصلحته الخاصة القائمة على قانون العرض والطلب في الحياة الاقتصادية، مع ما في ذلك من تشيّء للانسان. هكذا اذن امتزجت رغبات فرح بشخصية نيشان، ورغبات ياسمينة بشخص نمر السكيني، والآخر هنا معروف وقريب في نفس الوقت. أما بالنسبة الى "بو مصطفى" "وأبو الملا" "وطعّان" فقد كان هذا الآخر خفيا غامضا، وبالتالي خارجيا، وقد تمثل في السلطة الحاكمة التي يمثلها في الرواية فاضل بك السلموني.

إن "فرح" - بعد دخوله بيروت - لم يهتم بمعالجة وضعه انطلاقا من الواقع والممكن، بل مزج هذه المعالجة بوجود "نيشان" باعتباره الحلّ الوحيد الممكن لخلاصه من أزمته النفسية، ولبلوغه هدفه المنشود في آن. وحتى عندما يعجز في فترة أولى، عن الاتصال بمنقذه، فانه يحاول أن يتناسى واقعه الخاص بأن تحول الى متفرّج ينبهر بما يشاهده من ثراء ولهو، ويعجب من سلبيات هذا المجتمع، ويكتفي إزاء هذا وذاك بالاصداع ببعض الانتقادات والأحكام العامة التي لا تغوص في الواقع أو تستشرف خيوطه الخفية.

وبعد أن يتم لقاؤه نيشان، يفترض فرح أنه قد أدرك بغيته التي رحل من أجلها. لكنه سرعان ما يتأكدان بحثه كان عبثيا، لم يؤد به الا إلى الجنون والتمزق النفسي. فقد صار محروما نفسيا، وهو يمثّل دور "الحمش" ومقموعا وهو أشهر ما يكون، وفقيرا وهو على نحو من الثراء كبير. معنى ذلك ان وقوعه بين مخالب نيشان كان وقوعا في قبضة وسط استغلالي لا يقيم أي وزن للاعتبارات الانسانية، بل كل همه هوالسمسرة والتجارة الرخيصة. ولقد كان فرح واعيا بذلك، اذا يتذكر - منذ أول لقاء بنيشان - حكاية ذلك الرجل الذي وقّع مع الشيطان عقدا بدمه يمنح فيه نفسه للشيطان مقابل تلبية

رغباته كلها. . (1) وقد كان في نفس تلك اللحظات يسمع داخله صوتا يحرضه على الهرب والعودة الى قريته. ولكن الرغبة المادية كانت أقوى منه، ولو على حساب ذاته. لذلك يصر على مواصلة طريقه : لأجل الثراء والشهرة والمجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح. (2) وهكذا أغراه المال، فوجد نفسه عبدا له وتطلّع الى الجنس فوقع في الشذوذ، وطلب الشهرة فسقط في الجنون، وتحولت فيه "رجولة دمشق الى أنوثة بيروت ـ ذلك أنه في الحقيقة كان يحقّق رغبات نيشان، بينما كان يتوهم انه يحقق أحلامه الخاصة، فكانت النتيجة عكسيّة، ولم يغنم فرح سوى الانشطار والجنون. إن فرح يعكس موقف البورجوازي الصغير، ويقيم الحجة على إفلاس عقلية هذه الطبقة. ولقد تعامل بهذه العقلية مع وسط اجتماعي فيه اغراءات شتى، لعل أبرزها هو امكانية القضاء على الحرمان الذي يعيشه، ولكن بطرق سهلة ومباشرة ومزيفة. وعلى هذا الأساس فإن فرح يكرس الافلاس الكامل للوصولية، كما يجسم ارتبط البورجوازية الصغرى بوسط السماسرة الذي يستبيح الانسان ويشيّئه فيجعله بالتالي بضاعة خاضعة لسوق العرض

---

1) بيروت 75 ـ ص 45.

2) بيروت 75 ـ ص 65.

والطلب. ولقد ركزت غادة على هذا الجانب، وكأنها تدين هذا الشكل من الاستغلال كيفما كان.

إن فرح في الرواية كان البورجوازي الصغير المحروم الذي ارتبط مباشرة بالوسط الكومبرادوري دون أن تكون لديه المؤهلات لذلك، فلم يستطع الاستفادة منه أو الاندماج فيه، بل كان مجرّد سلعة استغلها هذا الوسط على الوجه الأكمل قبل أن يلفظها بعد أن تفقد قيمتها "التجارية". ولقد أرادت غادة أن تحاكم هذه الطبقة على اعتبار وعيها المفقود أو المشوّه تمثلا في شخصي فرح وياسمينة. ولكن غادة - إن تدين هذه الطبقة - لا تقترح بديلا لهذه الرؤية المشوهة، وانما أرادت أن تصور واقع طبقة قد تكون الأهم والأكثر انتشارا في العالم العربي. ولقد تركّز هذا التصوير أساسا على خصائص هذه الطبقة، أي التذبذب والتفسخ والوصولية، بالاضافة الى انعدام الوضوح في الرؤية.

ونحن نلاحظ تماثلا كبيرا بين فرح وياسمينة على امتداد الرواية. فهي مثله، جاءت من دمشق الى بيروت طلبا للثراء والشهرة، بعد أن عاشت الحرمان على جميع المستويات. إلا أنها تختلف عن فرح في انعدام الوعي "المسبق" لديها بفشل الرحلة، مما جعلها تنظر الى بيروت كجنة وردية الأحلام. ولقد زاد في ترسيخ هذه النظرة المزيفة سرعة بلوغها لهدفها

المنشـود قبـل فرح، فانطلقت من عقالها تمارس كل أشكال الحرية، وخاصة منها الحرية الجنسية. إلا أن ممارستها تلك كانت بتـأثـير وعي مشـوّه اختلطت فيه الرغبات المستحيلة بأحـلام باسمـة تشكلت في ذهنها في قالب واقعي موهوم. لذلك كان من الطبيعي أن تؤول الى ما آل إليه فرح، وتسقط ضحيّة هذا الوهم الخادع. وتجربة الحرية والانطلاق هذه لم تكن لتقع لو لم تجد القوة التي تحتويها وتوجهها، والتي تمثلت في شخص نمـر السكيني البـورجـوازي الكبـير الذي وجد في ياسمينــة "سلعـة ثمينـة" يجب اقتنـاؤهـا لارضـاء غروره وسمعته. لذلك طور فيها هذا التعلق بالحياة وباللذة وأوهمها انها بذلك تحقق ما سعت اليه من دمشق ورحلت من أجله، بينما كان في الواقع يستغلها لتحقيق مآربه الخاصة، قبل ان يستغني عنها عندما تفقد قيمتها.

هكذا نلاحظ توازيا كاملا بين فرح وياسمينة من البداية الى النهاية، مما يؤكد أنها ينتميان الى نفس الطبقة الاجتماعية، أي البورجوازية الصغرى، المتطلعة الى تجاوز وضعها الطبقي وحـرمـانها، والسـاقطة، بسبب ذلك، في فخ "الاحتذاء" الذي سبق ذكره.

وطعان كذلك لا يخرج عن هذا المسار، رغم أنه شخصية لها دور محدود في الرواية. ونحن نلتقي به وهو في أشد حالات

الانفعال والذعر، خوفا من الاغتيال نتيجة ثأر عشائري، وقد يظهره ذلك مختلفا عن فرح وياسمينة، الا انه في الواقع يشترك معهما في هدف الرحلة، أي بيروت. واذا كانت بيروت معادلا موضوعيا لعالم الثراء والشهرة، من حيث أنهما تحقيق لرغباتهما الشخصية، فانها، في ذهن طعّان معادل موضوعي للأمن والخلاص من التهديد بالقتل، باعتبارهما رغبة شخصية ملحة. وهذه النظرة هي التي توحّد بينه وبين فرح وياسمينة. والجميع من هذا الجانب يشتركون في امتلاك صورة بورجوازية مغلوطة عن بيروت. فلجوؤه الى هذه المدينة هو اذن محاولة لتحقيق هذه الرغبة الذاتية المتمثلة في الخلاص الفردي من قيم اجتماعية مزيفة تقمع الفرد المنضوي تحت سلطتها، دون أن يكون في قدرة هذا الفرد أن يتجاوزها أو يحمي نفسه منها.

وانطلاقا من هذه الرؤية، يشترك الثلاثة في معنى اللجوء، رغم اختلاف المبررات والدوافع. فجميعهم في النهاية يطمحون الى تجاوز واقعهم الذاتي المتمثل في الحرمان أو الاضطهاد، وجميعهم أيضا يقعون في فخ الاحتذاء والوهم والهزيمة الذاتية. هذا بالاضافة الى أن طعان ـ كرفيقيه ـ كان يدعم نفس المسار البورجوازي الوصولي، سواء من حيث الشهادة العلمية التي تحصل عليها، أو من حيث رغباته الذاتية وطموحه الى الاستقرار ببيروت وتكوين رأس مال يكفل له التمتع بمباهج الحياة فيها.

إن الأشخاص الثلاثة ـ في نهاية الأمر ـ هم وجوه مختلفة لشخص واحد، هو في حقيقته رمز للبورجوازي الصغير بوعيه المشـوّه المبتور، وطموحاته الخيالية، ووصوليّته الخادعة. إنه مسار البورجوازي الصغير الذي تحاكمه غادة السمان، باعتبار أنه لا يؤدي في النهاية ـ وكما توضحه الرواية ـ الا الى الهزيمة التاريخية والافلاس الطبقي.

واذا كان الآخر الذي امتزجت به رغبات فرح وياسمينة وطعّـان معروفا، مما جعل رغباتهم تكون داخلية، فان هذا الآخر، الذي امتزجت به رغبات "أبو الملا" وبو مصطفى، كان خفيًا وغامضا في نفس الوقت مما جعل رغبتهما المشتركة خارجية. وقد تمثلت هذه الرغبة في الحصول على حياة كريمة ووضع اجتماعي لائق يجنبهما الاحتياج والفقر والانسحاق. إلا أن الطريق الذي سلكاه لبلوغ هدفهما كان طريقا زائفا. فقـد اختـار أبـو المـلا طريق السرقـة كحل لوضعه الطبقي المتردي، وهو يعتقد أنه بذلك يودّع حياة الفقر والهوان. بل إنه ـ في اللحظة التي يسرق فيها التمثال ـ يشعر ـ "بلذة جبّارة تستولي على جسده، وبنشوة قوة لا حدود لها". (1) وإذ يخيل إليه أنه تمكن أخيرا من تحقيق رغباته التي طالما حلم بها، فإنـه يتـوهّم أنـه قد سلك الـطريق الصحيح، ويعـبر عن استعـداد، لاعادة الكرة : . . . من الآن فصاعدا سيعرف

1) بيروت 75 ـ ص 68.

درب اللذات وسيعيش ـ سيسرق ثانية. سيجرب كلّ شيء قبل فوات الآوان. سيجرّب القتل أيضا. (1) إلا أنه في نفس الفترة التي يخيّل إليه أنه حقّق أحلامه، يسقط نهائيا بموته إثر أزمة قلبية. ولم يتفطّن الى أنه في الواقع كان يحقق ـ لا رغباته الذاتية ـ وإنما رغبات هذا "الآخر" الخفي، أي فئة الوسطاء والسماسرة والمهربين. وقد تجسد هذا الآخر في الرجل الذي جاء يوما وطلب منه أن يسرق التمثال الثمين مقابل مبلغ مالي لم يكن يحلم به. بذلك يكون أبو الملا قد سقط ـ هو الآخر ـ في فخ الاحتذاء، تماما مثلما سقط أيضا بو مصطفى الصياد.

فهذا الأخير هو الآخر، لم يجد حلاّ للخلاص من وضعه الاجتماعي المتدهور، سوى أن يحلم باصطياد المصباح السحري في أعماق البحر، دون أن يتفطن أنه، عندما ربط مصيره بحلم ساذج، انما كان يكرس وضعا اجتماعيا ظالما متمثلا في السيطرة المحكمة التي فرضها المحتكرون على الصيادين. وبقدر ما كان بو مصطفى يعتقد أن خلاصه يكمن في امتلاك المصباح السحري، كان يحقق في نفس الوقت رغبات فاضل السلموني ونرجس السكيني وغيرهما من المحتكرين الذين تتمثل مصلحتهم في المحافظة على هذا الوضع المتردّي. وقد لخّص مصطفى في عريضة الشكوى التي

---

1) بيروت 75 ـ ص 69.

كتبهـا للسلطة، حقيقة هذا الوضع كما يتجسم في الواقع، يقول : ولأننا لا نملك تعاونيات أو ثلاجـات لخزن السمك، فنحن نضطرّ الى بيعه بالسّعر الذي يفرضه فاضل السلموني ونرجس السكيني وزمرتهما. . . (1)

إن وضع "بوصطفى" ـ تماما كوضع أبو الملا ـ هو لوحة كاشفة للواقع الذي يرسف فيه العامل والصياد اللبنانيان تحت طائلة الاستغلال. وهو واقع ساكن جامد، يحتاج الى محرّك نضالي، أي وعي طبقي بالاستغلال، ووعي سياسي بأسلوب الخلاص منه أو القضاء عليه.

واذا كان أبطال غادة تميزا بانعدام الوعي وضبابيّة الرؤية، وسقطوا تبعا لذلك في فخ الاحتذاء فإن مصطفى، ومعه بطلة "كوابيس بيروت" هما اللذان أدركا المسار الصحيح المتمثل في الانتماء الكامل لتجاوز المأساة.

3) **البطل المنتمي :**

إن مصـطفى شخصية غريبـة. فهـو يدخل الرواية بلا استئذان، ويخرج منها فجأة وبلا مقدّمات، الى درجة انه يخيّل الينا أن غادة قد حشرته حشرا ليعبّر عن أفكارها ومواقفها مما يدور على الساحة اللبنانية. كما يبدو أنه امتداد لأبيه. ففي الوقت الذي نعيش مع "بو مصطفى" ـ وعلى امتداد الرواية ـ قصـة الكفـاح ضد مصـير مجهول، نلتقي بمصطفى وقد

---

1) بيروت 75 ـ ص 55.

خاض صراعـا ضد نفس المصير. وفي الوقت الذي يذهب هذا البحث بالأب إلى المـوت، بسبب غياب عنصر الوعي الطبقي، نرى الابن وقد حدّد لبحثه إطار منظّما، سيظلّ في الرواية غامضا، ولكنه مفهوم من بعض القرائن الدالة كقوله مثـلا : لن تنـدم أيها الرفيق. أهلا بك (1). إنه الانتماء الاختياري إلى التنظيم والنضال كحل لمواجهة الاستغلال. على أن هذا الاختيار لم يأت صدفة أو مفاجأة، وانما مهّدت له عوامل كثيرة سابقة، بحيث كان قرارا واعيا ومبنيّا على القناعة الفكـرية. فقـد انتقـل مصطفى من عالمه الخاص الى عالم الصيادين بحكم ما فرضه الفقر على أسرته من ضغوط وقيود. وانتقاله هذا يفصل بين مرحلتين في حياته : مرحلة الدراسة والشعر والرومانسية، ومرحلة المعاناة والعمل والممارسة. معنى ذلـك أنـه لم يكن في البـداية يختلف كثيرا عن فرح وطعان وياسمينة. إلا أن انتقاله الى عالم البحر وللصيادين مكنه من أن يطلّق عالمـه الـرومـانسي وينخـرط في الكفـاح من أجل اللقمـة. وقد تم هذا الاحتكاك بالعمل والممارسة في المكان المناسب، أي في البحر وأهواله، وهو نقيض عالمه السابق، عالم الدراسة الوادعة الحالمة. وستكون هذه الخبرة والمعاناة هما السبيل التي ستمكنـــه من اكتسـاب الـوعي بالاستغـلال، وبالتالي اتخاذ قرار مواجهته.

---

1) بيروت 75 ـ ص 58 .

إن احتكاكه بالبحر في البداية قد اقترن بأحاسيس التحسّر والكآبة، وبمشاعر رومانسية تصل أحيانا الى درجة التصوف. يقول : (وأحس بأن صوت الأمواج والريح، ورائحة الشباك وطعم فلينها المملّح على شفتيه، وحكاياها المصبوغة بدم الأصابع المقطوعة للصيادين، وآثار عضّات الأسماك على الحبال الرفيعة لحظة احتضارها. . . هذه كلها إشارات كونية تروي أنشودة الصراع من أجل البقاء، أنشودة حزينة أزلية مذهلة مليئة بالعنف والحنان والشراسة : (1) إنه يبدو - في هذه المرحلة الأولى - غافلا عن معاناة الصيادين، غارقا في أحلامه وخيالاته : أنا خارج الزمان، مرميّا فوق شبّاك الصيد. امتطيها كما لو كانت صاروخا يطير بي عبر العصور، عبر المحيط، لازداد التقاطا لشارات أكثر من عصر وجيل ومكان، ومن الحقيقة المنسيّة في أعماقي (2). وهو يشعر في تأملاته تلك بنوع من وحدة الوجود، فيعتبر نفسه سمكة في هذا البحر الازلي الشاسع، ويحزن أشدّ الحزن عندما يبصر السمك يتخبّط في الشباك، بل ويقرّر الامتناع عن أكل السمك لأن ذلك جريمة بحق الوجود، ويحن الى انسانية غاندي النباتي الذي "يفيض منه الحب حتى ليغسل كل مخلوقات الكون الحية".

---

1) بيروت 75 - ص 30.

2) بيروت 75 - ص 31.

إلى حدّ هذه المرحلة، لا نلاحظ فرقا كبيرا بين مصطفى وفرح الذي "لا يستطيع احتمال موت الرقة في هذا العالم". إلا أن الممارسة والمعاناة ستتكفلان بتخليص مصطفى من خيالاته ورومانسيته. وها هو بعد قليل يحس بالخجل والبؤس أمام الواقع : "منطق كل ما في العالم من فلسفات جميلة ينهار أمام منطق صراخ طفل" (1). "وعندما استيقظ في الغد، لم يجد ما يأكله في البيت غير سمكة، فأكلها ولم يكتب قصيدة". واذاك سيبدأ وعيه الحقيقي بأسباب ضيقه، المتمثلة في التعارض بين الطموح والواقع المادي، وسيتمكن من ادراك مظاهر الاستغلال ادراكا شاملا، وهو ما سيسمح له بالخروج من أزمته بعد أن أدرك طريقه بوضوح : الانتماء الفعلي، والتنظيم لغرض المواجهة. وبإدراكه لطريق الخلاص، سيتخلّص مصطفى من كل ما ران عليه سابقا من حزن وتأزم، وسيدخل عالم النضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية : "انه لم يعد حزينا من أجل أسماك المحيط. لم تنكسر العلاقة بينه وبين كائنات الطبيعة، ولكنها نامت، وحلّت محلّها رابطة تشده الى المعذبين أمثاله وأمثال أبيه من فصيلة أسماك الأرض، أولئك الضائعين في سراديب قسوة الحياة في بيروت. صار مشغولا بالحرب مع آل السكيني

---

1) بيروت 75 ـ ص 34 .

والسلموني وطبقتها التي تسرق اللقمة من أفواههم . (1)

إن قصة مصطفى هي قصة الانتماء، ومصطفى هو أقرب الأشخاص الى غادة الحامل لأفكارها ومواقفها من المجتمع . ودليل ذلك انحيازها الكبير له دون غيره من الشخصيات، باعتباره يعبّر عن موقفها تجاه الواقع الاجتماعي . ولا يفوتنا أن نشير إلى أنها خصصت له أطول فصل في روايتها، مؤكدة بذلك تعاطفها معه. ثم إنها ستعبّر عن نفس الموقف في روايتها الثانية "كوابيس بيروت" مما يؤكد ما ذهبنا إليها . فالبطلة في الرواية الثانية ستسلك نفس المسار الذي سلكه مصطفى تقريبا، لتصل إلى نفس الحل، أي ضرورة الانتماء كحل وحيد للقضاء على الظلم، وإرساء قواعد الحرية والعدالة الاجتماعية . كما يتجلّى وجه الشبه الآخر، في أن غادة عمدت الى قتل كل أشخاص روايتيها، باستثناء مصطفى في الأولى والبطلة في الثانية .

وبطلة الكوابيس تمتاز عن مصطفى بوضعها الطبقي . فهي تنتمي الى البورجوازية الصغرى بمتسواها المادّي وثقافتها، وكذلك بنفسيتها وأفكارها . كما أن وجه الاختلاف الآخر، يتمثل في نوعيّة المعاناة . فاذا كانت معاناة مصطفى فعلية متجسّدة في مصارعة البحر وأهواله، فإن معاناة البطلة هي بالأحرى معاناة فكرية داخل جوّ الحرب الخانق .

---

1) بيروت 75 ـ ص 78 .

وستكـون هذه المعـاناة أيضا مفروضة عليها قسرا، لأنها في البـداية قد اختـارت الحياد المـطلق إزاء المتحاربين. ولكن حيادهـا بالـذات هو الـذي سيجعـل منها هدفا للجميع، وسيقنعهـا بأن الحياد ـ كفكرة رومانسية ـ إنما هو من بعض جوانبه مشاركة في الظلم. وستمرّ بطلة غادة بنفس المراحل التي مرّ بها مصـطفى كما ذكرنا. ففترة إقامتها الأولى كانت متميزة بنـوع من الرومانسية الساذجة جعلتها تحلّق في سماء العواطف الانسانية والتأملات الخيالية التي ترقى الى مستوى التصوّف. فهي، كمصطفى تحلم بقيم أصيلة غائبة، وبنباتيّة غاندي، وبوحدة الوجود. إلا أن الواقع يتكفل بتخليصها من كل هذه الأفكـار، الـواقع المتمثل في القناص الذي يغتال أمامها "الحرية والخبزوانسانية الانسان". عند ذلك تدرك أن كل الناس قد شربوا من نهر الجنون، وأنها تقف حقا "على الخيط الفـاصـل بين الحياة والموت" إذاك تبدأ بالنسبة اليها رحلة معاناة طويلة، ورحلة وعي بطيئة تمتدّ من التفكير في الخـلاص الفردي، الى التفكير في الخلاص الجماعي. وعبر تفكيرها وكوابيسها، كان الواقع المبعثر يتشكل تدريجيّا ليصل بها إلى أعلى درجات الوعي. إن التهديد الدائم بالموت عبثا، وخطر انقطاع الماء بعد الكهرباء، وشبح الجوع الكافر، كل ذلك يفرض عليها الابتعاد عن تهويماتها الخياليّة والغوص في

الواقع لاستشراف كل خفاياه. فما فائدة الخلاص الفردي اذا كان العالم من حولها جحيما مستعرا؟ عندئذ تطغى عليها الصور الخارجية، صورة المجتمع وهو ينتحر. فالطبقة المسحوقة ليست سوى حيوانات مستكينة في أقفاصها. والناس في مواقفهم من الحرب ثلاثة: "المشاركون في القتال، على شاكلة القناص، فهو لم يبدل جلسته منذ أشهر، ويؤدي مهمّته التي لم يعد يذكر كيف ولماذا بدأ يمارسها. كل ما يعرفه الآن هو عليه أن يقتل أكبر عدد ممكن من الناس (1).

ولكنه، في غمرة جنونه ذاك، لم يتفطن الى أن الضحية تحمل قسماته، وإلى أنه كان يطلق النار على نفسه. إن هؤلاء يتعللون بأنه مجرّد شجار بين "عيسى ومحمد" مردّدين بذلك نفس التعليل الذي يذكره السائح الأجنبي وهو يتفرّج سعيدا على المذابح. أما الحقيقة التي تبصرها البطلة بأعماقها ومن خلالها كوابيسها، فهي أن هؤلاء جميعا، إنما يخدمون مصالح السلطة والطبقات الغنية تحت ستار الطائفية: "أرى الخروف يحمل جلّاده على كتفيه، ويمضي به الى المسلخ. يغسل السكين، يعطيها للجلاد، ينحني ويقبّل قدميه، ثم يركض ويمدّ له عنقه كي يقطعه. وحينما يمسك الجلّاد بالسكين ليجزّ عنقه، يبتسم له الخروف ويقول له: أتمنى أن

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 91 ـ كابوس 64.

أكـون وجبـة طيبـة لك يا سيّدي، باسم العشائرية باسم الطائفيّة، باسم الجهل، باسم ما ورثته عن أجدادي من قيود أحلّل لك لحمي" (1).

والبطلة إذ ترى حقيقة الوضع، فانها تحمل المسؤولية كاملة للصنف الثاني من الناس، أولئك الذين أرادوا مثلها أن يكونوا على الحياد وفضلوا الصمت أمام ما يدور من كوابيس الموت والدمار. هذه الأغلبية الصامتة - في نظرها - هي المتسببة في كل ما حصل ويحصل. فذنبها هو "الصمت والمسالمة والعيش في وهم الأمن. "كل عمليّة حياد هي مشاركة في عملية قتل يقوم بها ظالم ما ضد مظلوم ما. الأكثرية الصامتة هي الأكثرية المجرمة إنها تشكل اغراء لا يقوم للممارسة الظالمة عليها. إنها هي التي تثير غريزة الشر في نفوس الذئاب.البشرية المسالمة هي تحريض على القتـل، وتلك جريمة. المسالمة هي شروع في الانتحار، وتلك أيضا جريمة" (2).

وهكذا تتمكن البطلة من التخلص من استيهاماتها الأولى، التي جعلتها تعتبر أي حادثة قتل "مأساة كونية" بما في ذلك قطف زهـرة، تتخلص اذن من كل ذلـك بواسـطة المعـاناة الفكرية والممارسة الفعلية للحياة في الموت، وتبدأ في تلمّس

---

1) نفس المصدر - ص 51 - 52 - كابوس 43 .

2) كوابيس بيروت - ص 42 - كابوس 35 .

طريقها الصعب نحو الخلاص. وها هي الآن تعوّض رومانسيتها السابقة بوعي جنيني سرعان ما سيكبر، موازية بذلك لمسار مصطفى في الرواية الأولى. تقول :"لقد علمتني الحياة أن الهرب من انتمائي الحقيقي لا يجدي. أنا ابنة هذه الأرض، ابنة هذه المنطقة العربية المضطربة حتى الغليان. أنا ابنة هذه الحرب.هذا قدري (1). بل إن وضوح الرؤية يمكنها من تحديد مسؤوليتها الذاتية في ما يجري، باعتبارها مثقفة ساهمت في اشعال نار هذه الحرب : "وأنا أيضا قد شاركت في صنع هذه الحرب. صحيح أنني لم أحمل سلاحا قط، ولكن كانت سطوري تحمل دائما صرخة من أجل التبديل، صرخة من أجل مسح البشاعة عن وجه هذا الوطن وغسله بالعدالة والفرح والحرية والمساواة. إنها حروفي وقد خرجت من داخل الكتب لتتقمّص بشرا، يحملون السلاح ويقاتلون"(2). لذلك تشعر البطلة بالتعاطف مع الصنف الثالث من الناس، وهم أولئك الذي حملوا السلاح لا للدفاع عن مصالح الطبقات المسيطرة، وللمساهمة في حرب طائفية سخيفة، ولكن من أجل أن تشرق شمس الحرية والعدالة على الوطن. وهو إن كانوا قلة فان البطلة متأكدة من أن الزمن

---

1) نفس المرجع ـ ص 41 ـ

2) نفس المرجع ـ ص 41 ـ

يعمل لصالحهم. من هنا نفهم انحيازها الكامل، واعجابها بسلمى الفتاة التي اختارت الانضمام الى المقاومة، أو بالفدائي الفلسطيني القابع في السجون، على أن نفس الملاحظة التي سقناها عند الحديث عن مصطفى، تنطبق أيضا على هذا الصنف الثالث من المجتمع اللبناني. فنحن لا نعلم من أين جاءت سلمى ولا إلى أين رحلت. ولا يدوم وجودها في الرواية سوى المدة التي تستغرقها مكالمة هاتفية. وقد يكون مردّ ذلك أن البطلة تنحاز الى هذه الفئة فكريّا أو عاطفيّا فحسب، بدون أن تفكر فعليّا في الانضمام اليها ودخول مرحلة التنظيم والنضال، معنى ذلك أن هذا الانتماء الايجابي - كما يقول غالي شكري - يبقى "حلاّ عقليا فحسب، أو مجرّد حلم يقظة" (1).

ولعل هذا الموقف المتعالي للبطلة، هو الذي جعلها تتعامل مع مجتمعها - وبالأخص مع الطبقات المسحوقة - من فوق، أي أنها، عوض الاحتكاك بهذه الطبقة وممارسة التوعية الحقيقية لها، فانها تحاول ان تهب لها الحرية على طبق من فضة. وقد رمزت اليها في الرواية، بالحيوانات الأهلية سجينة الأقفاص، الخاضعة لصاحب الدكان خضوعا كاملا. فهو "قادر على ترويضها جميعا، خانعها وشرسها، وبالتجويع

---

1) غالي شكري - المنتمي - ص 78.

والسجن والاذلال وشروط العيش الرديئ بحيث لا تقوم لها قائمة في وجه طغيانه ولا مبالاته" (1) .

وعنـدمـا يستبـد الجـوع بالحيوانات وتبدأ في التعبير عن غضبها وضيقها بأقفاصها، تقرّر البطلة ـ انطلاقا من قرارها بالانتماء ـ أن تخاطر بحياتها لاسعافها بالطعام، وتخليصها من أقفـاصها. بل إن الحلم ليطغى عليها الى درجة أنها تنبري خاطبـة فيهـا، داعية اياهـا الى التحـرّر والثورة :"يا شعبي الكـريم : قررنـا منحكم أثمن ما في الـوجود : "الحرية" (2). عند ذلك تفاجأ البطلة باستكانة كل الحيوانات. فلا أحد منها يحاول أن يهرب أو يطير، رغم أن أبواب أقفاصها كلها مفتوحة. ويستبدّ بها عند ذلك اليأس والحزن. إن هذه الأكثريّة الصامتة قد اعتادت الخوف والاستكانة، بل تفضلها على الحـرية في زمن الحـرب. ورغبـة كل واحد في خلاصه الفردي يمنع الجميع من التفكير في الخلاص الجماعي. إن أقصى ما ستفعله هذه "الحيوانات الأهلية" هو أن تخرج ـ بعد أن يستبدّ بها الجوع ـ لتشارك في عملية الانتحار الجماعي والـدمـار، لا من أجل الغد الأفضل، وانما من أجل الخبز اليومي. لقد أصبحت رمزا لتشيّئ الانسان في مجتمع متدهور، وصـارت تنفـذّ لا شعوريا رغبات من لهم مصلحة في دوام

1) كوابيس بيروت ـ 16 ـ كابوس 10 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 85 ـ كابوس 60 .

الحـرب، متـوهمة أنها تسعى لتحقيق رغباتها الخاصة. هذه النـظرة المغلوطـة الى الشعب وهـذا المـوقف التعالي للبطلة المثقفـة، يؤديان بها الى التفكـير في الخـلاص الفردي. أما خلاص المجتمع، فيبقى مجرّد حلّ عقلي، أو مقترح نظري، تعـرضـه البـطلة وتـترك مهمّـة تحقيقه للآخرين، لمصطفى وسلمى وغيرهما.

وقد كان خلاصها أولا بالانسلاخ الطبقي. ويتمثل ذلك في رفضها للمساعدة عندما تمكنت من النجاة والوصول الى مكان آمن. وهي برفضها لمساعدة شاب كان يظنّها مصابة أو متعبة، إنها ترفض الاغراء البورجوازي الذي يمدّ لها يده. وهي تحرص على التفرد والاعتماد على النفس. كما تمثّل هذا الانسـلاخ الـطبقي في رفض الماضي رفضا قطعيا، بجذوره المـاديّة والعـاطفيّة، هذا المـاضي "الـذي يصنـع الآن هذا الحـاضر المتفجّر الدامي" (1). وقد تمثّل هذا الرفض في موت كل الـرموز الدالة عليه : العم أمين وابنه أمين الذي يفقد كل تحفه وكنوزه التي خصّص لها حياته. بل إن البطلة تقطع كل الخيوط العاطفية التي تربطها بهذا الماضي المتعفّن، والمتمثلة في حبيبها يوسف الذي رافقتها ذكراه كامل الرواية. لذلـك نراهـا في النهـاية تطلق عليه الـرصـاص : "أرى

1) كوابيس بيروت ـ ص 123 ـ كابوس 84.

الـرصـاصة تخترق جسد يوسف الشفاف، ويتحول بسرعة خرافية الى تلّ هزيل من الـرمـاد تنثـره الرياح، وخيط من الدخان سرعان ما يتلاشى. انتهت مهزلة السقوط في غرام جثّة، والتلهّي بها عن آلاف من جثث الأبرياء يزرعون تربة هذا الـــوطن بها" (1). وبقتلهـــا للماضي في نفسهـا يتم انسلاخها الطبقي، ويبدأ انتماؤها الجديد، بناء على اختيار واع. وهـذا الانتماء يمكن تلخيصه في كلمتين : الرصاصة والكلمة. ذلك أن البطلة ـ باعتبارها مثقفة ـ ما زالت تؤمن بجدوى الكلمة ودورها. ولكن الكلمة لا تكفي وحدها في مجتمـع الحـرب، بل لابـدّ أن ترافقها الرصاصة :"لا أرمي بالمسـدّس الى البحر. لا مفرّ من الرصاصة حين لا يتركون أمامك أي حلّ آخر. أوسّده صدر أوراقي وأتركها تحيط به كما يحيط الرحم بالطفل"(2).

هكذا إذن تتعانق الكلمة والرصاصة في مشروع الانتماء الجـديد. وتصـل البطلة، بعد رحلة معاناة طويلة الى تبنّي موقف نضـالي في سبيل غد أفضـل. لذلـك يوافق انتماؤها الجديد ظهور كل مظاهر الأمل والفرح في الرواية، بعد أن كانت غارقة في الظلمة والبرد والغيوم والأمطار : « أستسلم

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 334 ـ كابوس 197 .

2) المرجع السابق ـ ص 334 ـ كابوس 197 .

للشمس والمطر. ألصق وجهي بالتراب والحصى والأشواك لأستريح قليلا قبل أن أمضي من جديد. ما يزال درب الضوء يزداد كثافة ووضوحا. أغمض عيني فأراه بمزيد من الوضوح » (1). لقد اتضحت الآن الرؤية في ذهن البطلة وباتضاحها يبرز الأمل في نفسها لأول مرة في الرواية، فتعبر عنه بحلم يأتي أخيرا بعد الكابوس، وهو الحلم الوحيد والأول، لكن الأمل يراودها في أن يتسع وينتشر حتى يغطي جميع الكوابيس، انه حلم لبنان بغد أفضل وأجمل. وهو حلم ما زال جنينيّا. ولكن البطلة متأكدة من نموه وميلاده، رغم ظلمة الحاضر :"طفلك ليس عاديّا وحملك له قد يستمرّ تسعة شهور أو تسعة أعوام. المهم أن لا يجهض. وهو لن يولد مرة، بل سيولد أكثر من مرة في أكثر من مكان واحد. وسيولد بالذات حيث لا يتوقعون مولده"(2).

وبقدر ما يبدو تفاؤل البطلة بالمستقبل أكيدا، بقدر ما تبدو متيقنة أن ميلاد الحلم ما زال بعيدا. فهي لا تسقط في التفاؤل الكاذب، وانما تدرك أن طريق المعاناة والموت والدمار، ما زال طويلا. لذلك أعادت نفس العبارة الواردة في "بيروت 75" على لسان البصّارة : "أرى دما. كثيرا من الدم." كما انها

---

1) المرجع السابق ـ ص 334 ـ كابوس 197 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 337 ـ حلم 1 .

بعـد الحلم مبـاشرة، وضعت عبـارة تمت مشفـوعـة بنقطة استفهام، كما أردفت الرواية بمشاريع كوابيس اخرى. معنى ذلك أن ليـل الكوابيس بالنسبة الى لبنان ما زال مهيمنا. ولقد صدقت نبوءة غادة مثلما صدقت نبوءة اشتعال الحرب الأهليّة في الرواية الأولى. وها أن الحرب الأهلية متواصلة الى اليوم، أي بعد كتابة الرواية بثماني سنوات.

إن مصـطفى وبـطلة كوابيس يمثـلان البـطل المنتمي، ويرسـمان طريق الوعي والانتماء الذي يمرّ بالمعاناة والممارسة الفعلية. على أنه اذا كان انتماء مصطفى انتماء ايجابيّا وفعليّا، فإن انتماء بطلة الكوابيس يبقى انتماء "عقليا" فحسب ولا أدلّ على ذلـك مما رأينـاه من تعـاملهـا مع الشعب ممثلا في الحيوانـات الأهلية، تعاملا فوقيّا ينفي الاحتكاك والتوعية. وهذا الموقف يطرح اشكالية أضحت الآن كلاسيكية، وهي علاقـة المثقف بالـواقع. فما قيمة وعي البطلة اذا كان وعياً فرديّا، وإذا لم يكن وعيا طبقيّا جماعيّا؟ إن موقفها هو في نهايته موقف المثقف البورجوازي في منطلقه ونتائجه، ذلك الذي يكتفي بالفرجة والحلم. ولعلّ هذا الموقف هو الذي يفسّر لنا صمت غادة منذ اصدار "كوابيس بيروت" واكتفاءها باصدار أعمالها غير الكاملة، ويفسّر لنا كذلك انتحار بعض المثقفين الآخرين كخليل حاوي، أو هروب البعض الآخر إلى أجواء أكثر أمنا.

ان مواقف غادة ليست متكاملة نظريا وليست شاملة سياسيا. وهي لم تأخذ بمنهاج البحث العلمي الطبقي، ولم تتعمق في فهم الظاهرة الاقتصادية اللبنانية، والتركيبة الاجتماعية. لذلك جاءت مواقفها مشوبة ببعض الضبابية. الا أنها رغم ذلك، دخلت بالرؤية الفنية الى مستوى الابداع، وتمكنت من أن تكون أحسن من صور المجتمع اللبناني - وحتى العربي ربما - بتناقضاته واتجاهاته المتعارضة.

أنواع الرؤى في الروايتين

إن الـرؤية أو وجهة النظر ـ حسب تعريف تودوروف ـ "تعني" الـطريقة التي يتلقى الراوي الأحداث بواسطتها، وكذلك القارئ. ويوضح تودوروف تعريفه عندما يتسنبط من مفهوم وجهة النظر، مظهرين أساسيين هما العرض، وعلاقة الراوي بأشخاصه" (1).

فهـل بالامكـان ـ في هذه الحـالـة ـ أن نحدّد "الدرجة الصفر" لوجهة النظر ؟ يمكننا مبدئيا أن نفترض موقفين شبه متناقضين : الموقف الأول يحاول ان يعطي وجهة النظر صبغة شبـه علمية. والـراوي في هذه الحالة يبدو حياديّا، يكتفي بجمع الأحداث وتنظيمها بدون أن يتدخل، وانما يترك المعاني تنبجس من تلقائها. أما الموقف الثاني، فيجعل الراوي هو المتصرف المطلق في الأحداث يتدخل فيها ويوجهها حسب رغبته. فبما أن الراوي هو الذي خطط كل شيء. فهو اذن يعـرف كل شيء ومن الطبيعي إذن أن يشعرنا هذا الراوي بمعرفته التامة للأحداث، وذلك عندما يحاول ان يشركنا في الاحاطة بكل أسرار أبطاله، عن طريق سبق الأحداث، أو إيجازها وتلخيصها، أو عن طريق التدخل السافر المتمثل في اصدار احكام شخصيّة (2).

1) تودروف ـ ما هي الهيكلية ؟ منشورات "سوي" ـ ص 56 ـ 67

2) انظر كتاب : ص 187 . Groupe " MU " Rhetorique Generale. Editions du Seuil. Coll. Points. Paris 1982.

وفي الواقع فإن الموقفين لا يمكنهما التعبير عن هذه "الدرجة الصفر" المرجوة، لسبب بسيط، وهو أن الرواية الحديثة تشترط شفافية وجهة النظر، وهو ما يمكن الحصول عليه باتخاذ موقف وسط بين الموقفين المتضادين المذكورين آنفا. هذا الموقف الوسط يتحقق مثلا عند "فلوبير" أو "زولا" حيث نجد الراوي حاضرا ولكن بطريقة خفية، فهو لا يتدخل إلا لماما.

وانطلاقا من كل ما سبق، تبرز أمام الناقد قضايا حضور الراوي وغيابه، وأنواع الرؤى المعروضة في الرواية، بأشكالها الثلاثة كما حدّدها "تودوروف" وكما سنبيّنها بعد قليل.

الـــرؤى

عنـدمـا نطالـع أثـرا أدبيّا، فإننـا لا نملك رؤية مباشرة للأحداث التي يعرضها. ففي نفس الوقت الذي نتصور فيه الأحداث، نلمس أيضا ـ وإن كان بطريقة مختلفة ـ تصور الـــراوي لها. وهـــذه الـصـــورات المختلفـــة ـ التي يمكن استكشافها من الرواية ـ هي التي نعنيها بكلمة " الرؤى" وبصفـة أدق فإن الرؤية تعكس العلاقة بين ضميري" الهو" "والأنا" أي بين البطل والرّاوي وقد اقترح "جان بويون" J. Pouillon تقسيما ثلاثيّا لهذه الرّؤى سنحاول اعتماده هذه الرّؤية "الدّاخليّة" تتفرّع الى ثلاثة أقسام :

(1) الرّؤية الخلفيّة : (أو من الخلف)

وهي التي يستعملها غالبا كتّاب القصّة الكلاسيكيّة. وفي هذه الحالة فإنّ الرّاوي يعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصيّة، حتّى عن نفسها. وهو لا يعتني باطلاعنا على الطّريقة التي تمكّن بواسطتها من الحصول على كل هذه المعلومات : فهو يبصر من خلال جدران البيوت، كما يعرف ما يجول بخاطر أبطاله. ما من سرّ الا وهو يعرفه. وتتمثّل قوّة الرّاوي أيضا في معرفة الرّغبات الباطنة للبطل ـ الذي يجهلها هو نفسه ـ وكذلك في إدراك ما يختلج في صدور وأدمغـة أبطال عديدين في نفس الوقت، وهو ما يعجز عن ادراكه الأبطال أنفسهم.

هذا النّوع من الرّؤى هو ما عبّر عنه سارتر بـ "سوء نيّة الكاتب" التي تسمح له بأن يتكلّم كما لو كان خلف اشخاصه وداخلهم في نفس الوقت. فهو لا يكتفي بأن يكتب : "يقول"، بل يتعدّاها الى أن يكتب : "إنّه يفكّر في" وهذه الطّريقة التي رفضها الرّوائيّون الجدد بشدّة، قد تقلّص استعمالها في الادب الرّوائي.

(2) الرّؤية الخارجيّة : (أو من الخارج)

في هذه الحالة، يعرف الرّاوى أقلّ من جميع أبطاله. فهو لا يستطيع اكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه. وهو عاجز عن النّفاذ الى أيّ ضمير من ضمائر أبطاله. وبالطّبع، فإنّ هذا المشكل هو مجرّد اصطلاح لأنّ رواية تخضع لهذه المعطيات تصبح غير مفهومة. إلّا انّه يوجد كمثال لنوع من الكتابة؛ والقصص من هذا النّوع أقلّ وجودا من الشّكلين الاخرين. ثمّ إنّ الاستعمال الفعلي لهذه الطّريقة لم يظهر إلّا في القرن العشرين. وفي هذه الحالة يكون الرّاوي شاهدا لا يعلم شيئا، بل ولا يريد أن يعلم شيئا. إلّا انّه يجب أن نعترف أنّ هذه الموضوعيّة المزعومة، لا يمكن أن تكون مطلقة مهما حاول صاحبها. ورغم ذلك، فهذا النوع من الرّؤى يستعمل بكثرة في الرّوايات البوليسيّة حتّى تزيد من غموض اللغز وكثافته، وبالتّالي يقع شدّ القارئ إلى تتبّع سير الأحداث.

(3) **الرؤية المصاحبة : (أو الرؤية "مع")**

هذا الشكل الثالث منتشر بكثرة في الأدب، وخاصّة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة فإن الراوي لا يعرف أكثر مما يعرفه الأبطال أنفسهم. وهو لا يستطيع أن يقدّم تفسيرا للأحداث قبل أن يفسّرها الأبطال أنفسهم. ومن شأن هذه الوضعية أن تمكننا من اكتشاف ميزات عديدة : فمن جهة يمكن للرواية أن تروي بضمير المتكلم أو بضمير الغائب ولكن دائما حسب الرؤية التي يملكها شخص واحد للأحداثه. والنتيجة بالطبع لن تكون واحدة.ولتأكيد هذه الفكرة يمكن أن نشير الى تجربة "فرانز كافكا" الذي بدأ كتابة روايته "القصير" بضمير المتكلم، وبعدها بمدة طويلة حوّلها الى ضمير الغائب، مع إبقائها دائما ضمن هذه الرؤية أي الرؤية المصاحبة. كما نشير أيضا الى ما فعله نجيب محفوظ في رواية "الشحاذ" فعندما نشرت الرواية على صفحات جريدة الاهرام كانت نهايتها مسندة إلى ضمير المتكلم كالآتي : وقال صوت في باطني كأنه يهبني الجواب عما أسأل عنه : إن تكن تريدني حقا، فلم هجرتني ؟. وعندما أصدر روايته هذه في كتاب، حول هذا الاسناد الى ضمير الغائب بحيث أصبحت الجملة كالتالي :"وقال صوت في باطنه كأنه يهبه الجواب عما سأل عنه".

من جهة أخرى، يمكن للراوي ـ ضمن الرؤية ـ أن يتابع بطلا أو أبطالا عديدين، متنقلا من واحد إلى آخر. ثم إن الأمر قد يتعلّق أيضا بقصة "واعية" من قبل البطل، أو بعملية "تشريح" لدماغه كما هو الحال بالنسبة الى الكثير من روايات الكاتب الأمريكي ويليام فولكنز" (1). وإذا كان الراوي في هذا الشكل يتساوى في معرفة الأشياء والأحداث مع الشخصية، فقد يكون هذا الراوي هو الشخصية ذاتها، إذ لا يظهر بصفة منفصلة عن البطل. اذاك تروى الأحداث بضمير المتكلم وبالتالي يكون بطل الرواية وراويها شخصا واحدا. في هذه الحالة يصبح الأمر أكثر تعقيدا لأننا نواجه الشخصية مباشرة. وما من شك أن الضمائر وأسماء الاشارة وظروف الزمان والمكان تساعدنا كثيرا في الكشف عن اسرار الرواية واستكناه أبعادها الملتوية.

لننظر الآن ـ انطلاقا من هذا التقسيم الثلاثي ـ إلى روايتي غادة. إن أول ما نلاحظه بالنسبة إلى رواية "بيروت 75" هو أنها تندرج ضمن الرؤية الأولى، أي الرؤية من الخلف. والأسباب التي تحدونا الى هذه الملاحظة عديدة وواضحة. فالرواية من حيث طريقة كتابتها، تتفرّع الى قسمين أساسيين لا ثالث لهما، وهما : السّرد والحوار الباطني. وكما سبق أن

---

1) تودوروف ـ ما هي الهيكلية ـ ص 108 .

رأينا، فقد حرصت غادة على رسم الحوار الباطني بلون بارز، ووضعه أيضا بين أقواس، مما يجعله يستقلّ بوضوح عن السرد، ويجعل عملية القصّ عديمة الجدوى. من ناحية أخرى فطغيان عنصر السرد على عنصر الحوار يجعل حضور الراوي مكثفا في شتى مجالات الرواية، وانطلاقا من تقسيمها الى فصول أو مشاهد متقاطعة اختارها الراوي بنفسه. لذلك فالقارئ مضطرّ الى قبول هذا الاختيار، ومتابعة أحداث الرواية بعين الراوي. ثم إن حضور الراوي بشكل مكثف يؤيد ما أشرنا اليه من أنه يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرف هي نفسها، ويستطيع الغوص متى شاء في نفسية شخصيّته وتفسير تصرفاتها مبديا أحكامه على أفعالها، لذلك تكثر في الرواية ـ وبشكل لافت للنظر ـ تدخلات الراوي من خلال استعمال الأفعال وخاصة منها فعل "فكّر" أو "يفكّر"، مما يدلّ فعلا أن الراوي مدرك لما يجول في خاطر البطل. ولا نستطيع في هذا المقام أن نلمّ بكل ما ورد في الرواية من شواهد، اذ كل ما فيها من سرد يؤيّد هذه الملاحظة، إنما سنقتصر على اختيار بعض النماذج لمجرد الذكر. تقول غادة في الصفحة 15، متحدثة عن ياسمينة : "فكّرت ضاحكة (إنه ليس فقيرا مثلي. لقد ولد وفي فمه دفتر شيكات وولدت وفي فمي كمبيالة مستحقة). وتضيف متحدثة عن "فرح"

ووقف على جانب الرصيف، وقد اجتاحه احساس مرّ يشبه التقيؤ والبكاء (آه كم أنا ضائع ووحيد) (1). على هذا الشكل تسير الرواية بأكملها واضحة المعالم، محدّدة المسار. وحتى استعمال الضمائر نفسه يسير في نفس الاتجاه فقد اقتصر ضمير الغائب على الراوي، واختصّ ضمير المتكلّم بأشخاص الرواية. هذه الرؤية من الخلف ـ مثلما سبق أن رأينا ـ كانت الرؤية المفضلة لدى كتّاب الرواية الكلاسيكيين. فكيف نفسّر وجودها في رواية "بيروت 75" ؟ التعليل الوحيد المقنع لذلك، هو أن "بيروت 75" كانت الرواية الأولى في حياة غادة السمان، لذلك كان من الطبيعي ان تكون أقل جدوى من حيث التقنيات، من مجموعاتها القصصية السابقة.

على أن الأمر يختلف اختلافا كليا بالنسبة إلى رواية غادة السمان الثانية "كوابيس بيروت" اذ أنها برهنت على نضج كبير في مجال كتابة الرواية، وتمكنت من الارتفاع الى مستوى الابداع الحقيقي سواء في الشكل أو في المضمون، واضعة بذلك بصماتها على تاريخ الرواية العربيّة المعاصرة. وأول ما يلفت انتباهنا، تغيّر رؤية غادة فبعد أن رأيناها في "بيروت 75" تختار الرؤية الخلفية، حيث يتدخّل الراوي في كل

---

1) بيروت 75 ـ ص 19 .

مسالك الرواية ويعرف عن الأبطال ما لا يعرفونه عن أنفسهم، نجدها في "كوابيس بيروت" تختار رؤية جديدة أكثر جدّة وأشدّ تعقيدا، وهي الرؤية المصاحبة، أو الرؤية "مع" حسب تعبير تودوروف. وقد رأينا أن هذه الرؤية تعني أن الراوي لا يعرف أكثر مما يعرفه الأبطال أنفسهم. بل إن الأمر يبدو أشدّ تعقيدا، اذ باستطاعتنا أن نجزم بأن الراوي والبطل في هذه الرواية أصبحا شخصا واحدا. وبتعبير آخر نقول إن الراوي يغيب تماما في هذه الحالة. لهذا السبب جاءت الأحداث كلها مسندة الى ضمير المتكلّم فاذا أضفنا الى هذه الملاحظة، عملية تحطيم الزمن، الذي قامت به غادة، واختيارها لزمن الديمومة بمفهوم برقسون، أمكننا أن نستنتج أن "كوابيس بيروت" هي في الحقيقة مغامرة في ضمير البطل على حد تعبير نبيل راغب.

هكذا، لم يبق من مجال سوى أن يكشف البطل بنفسه عما يختلج في أعماقه، وتصبح الرواية "منطوقة" وليست "منقولة". ولكي تتكلم الشخصيّة وحدها بصوت مسموع فلا بدّ أن تكون شخصية غير عادية، وهو ما تشترك فيه الروايات الجديدة، اذ أن ابطالها، كما يقول "جان بلوخ ميشال" "من ذوي العاهات أو المرضى".

هذا النوع من الأبطال يعيش حالة فصام اذ أنه لا يخاطبنا

دائما بضمير المتكلم، ولكنه أيضا يحادث نفسه بضمير المخاطب وحتى بضمير الغائب أحيانا، وكأنه بذلك يجزّئ نفسه الى شخصين : شخص يعيش ويحسّ، وآخر يرى ويحكم. ومن شأن ذلك أن يجعل أمر دراسة الضمائر أمرا ذا أهمية قصوى إذ هي كما يقول "ميشال بوتور" : تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية، أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه، وبصورة أفقيّة أي أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذي يؤلفونها وحتى خفاياهم النفسية. (1).

فإذا كان حضور الراوي في "بيروت 75" حضورا مكثفا، بدليل طغيان عنصر السرد واستعمال ضمير الغائب، مثلما رأينا، فإن هذا الراوي قد غاب تماما في "كوابيس بيروت" إذ أن كامل الرواية جاء على لسان البطلة وبضمير المتكلم، وفي هذه الحالة تكون غادة أيضا قد جنبتنا صعوبة كبيرة تتمثل في تداخل الضمائر وتشابكها، إذ كثيرا ما نجد ضمير الغائب يستعمل من قبل الراوي والبطل على السواء في الرواية الواحدة، كما هو الحال في بعض روايات نجيب محفوظ مثلا. إلا أن هذا لا يمنع من أن نلاحظ في الرواية استعمالا لضمير المخاطب، ولو أن ذلك تم في مناسبات قليلة جدا. هذا

1) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ـ ص 75 ـ 76.

الاستعمال كان لغرضين : أولهما مخاطبة السامع وبحضوره أثناء الحوار، وهو المفهوم المتعارف لضمير المخاطب. أما الغرض الثاني فهو استعمال هذا الضمير للحوار الباطني، أي أن تجزّئ الشخصية ذاتها لتتحاور معها في إطار حالة الفصام التي أشرنا اليها سابقا، ففي احدى الكوابيس تتحاور البطلة مع ذاتها حول مواضيع الثورة والمثقف، ومسؤولية هذا الأخير، فتقول مثلا :

- "كان عليك أن تتقني استعمال أسلحة أخرى من أجل يوم كهذا.

- ولكنّ قلما جيّدا خير من رصاصة طائشة!

- ولكن ما جدوى القلم في دوامة النار الآن ؟

- انتظر ريثما يصمت الرصاص فيعود للقلم صوته.

- تعنين أن تجلسي في هذا الممشى المعتم كالجرذان، وحينما تنتهي الحرب تتابعين دورك السخيف : التصفيق أو التصفير من خلف طاولة مكتبك وحينما يدوي الانفجار تنزلين للاختباء تحت الطاولة! (1).

وضمير المخاطب أيضا يتيح للشخصيّة أن تتعامل مع ذاتها وتستبطن أعماقها، وهي بالتالي تخبرنا بما يجول في داخلها من أفكار ومشاعر. ففي فصل آخر، تقول البطلة مخاطبة

---

1) غادة السمان - كوابيس بيروت - ص 42 - 43.

نفسهـا : "آه كم أنت وحيد، وكم هي متقنـة الصنع مرآة الحرب الأهليّة، بحيث ترى فيها بوضوح مدى شفافيّة جسر المشاركة. حبل المشاركة. إنه ليس حبل المشيمة، بل هو أرق من شعـرة معاوية. اذا لم تحرقك نار الحرب الأهلية، فانك ستخرج منها وقد انكشف لعينيك حقائق الوجود ولو في ومضة برق. المهم الا تنسي. الحـرب الأهلية فرصـة نادرة للفنان الذي يعاصرها، ويخرج منها حيّا لأنه يخرج منها حيّا مرتين" (1).

على أن اعتبارنا للدور الأساسي الذي يلعبه ضمير المتكلم في "كوابيس بيروت" لا يجب أن ينسينا وجود ضمير الغائب فيهـا. وهو موجود بكثرة أيضا، ولكن في مجال محدّد. فهذا الضمـير يبرز كلما انتقلت البـطلة من عملية الاستبـطان الـداخلية واستكشـاف مجاهـل الـذات، الى رؤية العـالم الخارجي. اذاك ترى عددا لا يحصى من الناس وأصنافا لا تعدّ من البشر. وتحاول أن تصور حالاتهم المختلفة ومشاعرهم وردود أفعالهم في زمن الحرب الأهلية. فضمير الغائب اذن ينـقلنـا الى "الخـارج" مثلما ينقلنـا ضمـير المتكلم الى "الداخل". ولابد لنا من الاعتراف في هذا المجال أن هذه المشاهد المرويّة بضمير الغائب إنما تسجل خاصّة عودة قوية للراوي. وحيث أن هذا الخارج بكل أبعاده وشخوصه يصل

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ـ ص 152 ـ 153.

الينا عن طريق "عدسة" البطلة، فلا مفرّ لنا من أن نستنتج أن الراوي لم يغب تماما، وإنما بالأحرى قد حلّ في جسد بطلة الرواية، بمعنى أن كوابيس بيروت" قد سجلت وجود البطل - الراوي أو الراوي البطل - ضمن "الرؤية المصاحبة" المذكورة سابقا، مما يجعلها تحتلّ مركزا هاما ضمن الأدب العربي الحديث، والروايات الجديدة.

ومهما يكن من أمر، فان الضمائر جميعها تلتقي في النهاية وتتداخل الى حدّ الامتزاج مهما كانت متميزة في الظاهر. فالضمير " أنا" - مثلما يقول ميشال بوترو - "يخفي وراءه الضمير" "هو" والضمير "أنت" يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالا دائما (1).

---

1) ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - ص 105 .

الحوار الباطني

يقول "ميشال بوتور" : اذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط. أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، اذ لا يمكنه أن يروي الا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات. فنحن إذن أمام ضمير مغلق. وتبدو القراءة عندئذ كأنها حلم "بفضح وهتك" يرفضه الواقع باستمرار (1). وتتجلى قيمة الحوار الباطني في أنه يلغي كل مسافة بين زمن الأحداث وزمن روايتها، وبالتالي يسمح للبطل بالرجوع الى الوراء، محطما بذلك التوقيت الزمني المتعارف. وإذ تتحطم الفواصل الزمنية، يصبح بامكان الذكريات أن تطفو على السطح وتكتسب حضورا كاملا في اللحظة الحاضرة. لذلك يمتزج الحوار الباطني عادة بالومضة الورائية التي تصبح في هذه الحالة لا أفعالا ماضية تحكي في الحاضر وإنما هي افعال ماضية "تنقل" الى الحاضر، على حدّ تعبير "جان بلوخ ميشال".

والحوار الباطني أداة قصصيّة أساسيّة في روايات غادة، وخاصة في روايتها الأولى "بيروت 75"، إلى حدّ أنه يشكل

---

1) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ـ ص 68 .

نسيجا كاملا يسمح باعتباره، "رواية داخل الرواية" فأبطال الرواية يتحاورون مع ذواتهم أكثر مما يتحاورون مع أشخاص آخرين، وكأنهم بذلك يعيشون حياة "داخلية" مختلفة بل مناقضة أساسا للحياة الخارجية. وهذا الاستبطان أرادته غادة تصويرا لانسحاق الفرد في المجتمع نتيجة الصراع اللامتكافئ مما جعله يعيش قطيعة تامة مع مجتمعه يجسّدها في حياة باطنة يمتلك فيها حرّية وهميّة تعادل عبوديّته الحقيقية. لذلك يبدو أشخاص " بيروت 75" فريسة الاستغلال والقهر بدون أن تكون لهم القدرة على المقاومة، فيكتفون بالرفض السلبي مجسّدا في حوار باطني عقيم، أو يكتفون أحيانا، في حوارهم الباطني، بأن يحاملوا أحلاما ورديّة يكذّبها الواقع. ومما يؤيد هذا الرأي ارتباط الحوار الباطني بصورة شبه دائمة، بمناطق التوتّر في الرواية، تلك التي تسجّل أحداثا تزيد من انسحاق البطل وشعوره بالظلم والقهر والتسلط. تقول غادة متحدثة عن فرح :" أمامه عاشقان من خلف جريدته يرقبهما (مثل كل الناس الوحيدين في المطاعم أتظاهر بالانهماك في قراءة جريدتي، بينما أسترق النظرات الى السعداء)"(1). وفي مجال آخر تصف "طعّان" كالآتي : "الرجل لا يزال يلاحقه (أم تراني واهما ؟ كل رجل

---

1) غادة السمّان ـ بيروت 75 ـ ص 23 .

في الشارع أخاله يلاحقني. أعصابي متعبة. يجب أن أنسحب إلى وكري.يجب)" (1). وهكذا بقدر ما كان الحوار الباطني وسيلة اطلاعنا على الحاضر والمستقبل، بقدر ما كانت الومضات الورائيّة وسيلة احياء الماضي ونقله إلى حاضر الرواية، اذ به نعود شهورا وسنوات وحتى قرونا الى الوراء مثلما رأينا أثناء حديثنا عن الزمن الداخلي للروايتين.

إلا أن الأمر يختلف كثيرا بالنسبة إلى "كوابيس بيروت" فالبطلة هنا وحيدة، سجينة بيتها الواقع على خط المواجهة بين المتقاتلين..لذلك لم تكن في حاجة الى حوار باطني بالمعنى المتعارف، وبالاضافة الى ذلك كانت البطلة تدوّن كل ما يجري أثناء اقامتها الجبرية، وكل ما تشعر به وتفكر فيه. ومن شأن هذه الملاحظة أن تقودنا الى استنتاج قد يبدو غريبا، وهو أنه بامكاننا ـ وعلى هذا الأساس وحده ـ أن نعتبر الرواية كلها حوارا باطنيّا "مسجلا ومكتوبا" لحظة بلحظة. وقد يؤيد هذا الاستنتاج ما ذكرناه آنفا من أن "الرؤية المصاحبة" التي اختارتها غادة لروايتها مكنتها من أن تجعل من البطل والراوي شخصا واحدا، بحيث لم يعد بامكاننا ان نفرّق بين السرد والحوار الباطني، أو بين كلام الراوي وكلام البطل مثلما كان الشأن بالنسبة إلى الرواية الأولى. وبالاضافة الى ذلك فان السرد

---

1) نفس المصدر ـ ص 61.

في الـرواية يوجـد بشكـل يخالف الطريقة المعهودة. فهو لا يستجيب للمنطق والمعقول، إنما يمتزج فيه الواقع بالخيال، إن لم نقل إن الثاني يغمر الأول، ويفقده كل "منطقية"، نظرا الى أننا لا نتعامل مع فصول، وانما مع كوابيس، اعتبارا ان البطلة ـ الراوية، لا تسرد علينا قصّة، وانما هي بالأحرى تقف على الخيط الدقيق الفاصل بين الحياة والموت. ونضيف الى هذه الأدلـة ـ أخيرا ـ دليلا آخر، يتمثل في الجملة التي تكـررت كثـيرا في الـرواية، وهي قولهـا : "أشعر بحواسي النائمة تستيقظ وتخرج الى سطح الوعي كغواصة ينشق البحر عنها فجأة. موجة العنف والصخب اللامتناهي، تحملني الى حيث لا أدري. وأغمض عيني كي أرى جيدا"(1). فما معنى الا يرى الانسـان جيدا الا اذا أغمض عينيه ؟ أليس ذلك دليلا على استبطان الذات ؟

وكأن غادة تفطنت إلى هذا الجانب. لذلك عمدت الى رسم فقرات بخط بارز وضعتها بين أقواس. ولئن استنتجنا أن هذه الفقـرات ـ في الـرواية الأولى ـ تمثـل حوارا باطنيّا بمفهومه الشامل، فاننا نلاحظ في الرواية الثانية انها اقتصرت على الومضات الورائية التي تعود بنا الى الوراء، على أساس أن الحوار الباطني يوجد خارج هذه الفقرات. وقد جاءت هذه

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ـ ص 26 .

الفقرات في احدى عشر مناسبة، وكانت كلها متعلقة بذكريات سابقة للحرب الأهليّة كقولها مثلا :"كان السلام الربيعي يهيمن على تلك الضاحية في احدى المدن اللبنانية" (1).

هكذا اذن نرى أن غادة قد اعتمدت في روايتيها نفس الوسائل والأدوات الفنية، ولكنها غيرت استعمالها، ووظفتها توظيفا متجدّدا يتماشى والمضمون الجديد.

---

1) غادة السمان ـ كوابيس بيروت ـ ص 57.

الأحلام والكوابيس

إذا كان العلم يقرّ أن النوم الذي تنعدم فيه الأحلام هو أصح أنواع النوم، فإن الأحلام عندئذ تصبح مجرّد "تعكير لصفو النوم" تتغيّر أسبابه وتتعدّد : فمنها الجسمانية كالألم والضوضاء، ومنها النفسية أي الرغبات التي لم يكتب لها أن تتحقق (1). في هذا المجال بالذات تقول نظرية "فرويد" إن للأحلام وظيفة خاصة، هي إبعاد ما من شأنه أن يعطل أو يعكّر صفو النوم. لذلك يطلق "فرويد" على الحلم اسم "الوصيّ على النوم".

ولكن، كيف نفسّر اذن ما يعرف بالأحلام المزعجة أو الكوابيس الحقيقية ؟ إن ما يزعجنا ليس هو الحلم نفسه، وإنما هي الأفكار والرغبات التي يحاول العقل النائم ان يتخلص منها أو يبعدها بتحويلها الى حلم سارّ غير ضارّ. وغالبا ما يعجز العقل عن ذلك، وحينئذ نستيقظ ونحن في حالات الانفعال المزعج المخيف. ويقول "فرويد" : إن الطريقة التي بها يكوّن العقل النائم الأحلام، ويمنع الأفكار المزعجة، إن هي الا طريقة سهلة. فالعقل يتخيّل أن الأفكار

---

1) الأحلام المزعجة ـ مترى أمين ـ منشاة المعارف ـ الاسكندرية ـ ص 11 .

هي أضـدادها، ويحقق هذه الرغبات، لذلك يقول : "إن كل حلم يمثّل تحقيق الرغبة لا أكثر ولا أقلّ" (1) .

ولكن هذا لا يصحّ إلا بالنسبة الى عدد صغير جدّا من الأحلام . فما العمل في بقيّة الأحلام، خاصّة وأنها تمثل النسبة الأكبر؟ كيف نفسّر الأحـلام التي تفرض على الانسان أن يستفيق من نومه مذعورا ؟ إن النظريّة تتحطّم هنا : فلا النوم أمكن الاحتفـاظ به، ولا وجود لأي وجه شبه بين الأحلام وتحقيق الرغبات .

يزول اللبس اذا عدنـا الى تعريف فرويد، ودققنا النظر فيه . فالأحلام ليست تحقيقا للرغبات، إنما هي "تمثّل" لهذا التحقيق فحسب. معنى ذلـك أن الأحـلام هي "أفكـار مقنّعة، مختفية في لباس آخر غير حقيقي" (2) .

وبالتالي نتوصّل الى فهم "تأويل" الحلم متى سلمنا بأن الذكريات التي يخلفها لنا بعد اليقظة لا تكشف عن مضمونه الحقيقي، بل هي مجرّد واجهة تختفي وراءها الحقيقة . هكذا يميّز فرويد في الحلم بين "مضمون ظاهر وأفكار كامنة" (3).

---

1) المرجع السابق ـ ص 12 .

2) الأحلام المزعجة ـ مترى امين ـ منشاة المعارف ـ الاسكندرية ـ ص 14 .

3) مختصر التحليل النفسي ـ فرويد ـ ترجمة ج. طرابيشي ـ ط 1 ـ دار الطليعة ـ بيروت 1981 ـ ص 33 .

إلا أنه في الفترة التي ساد فيها الاعتقاد بأن فرويد قد حلّ في أبحاثه، ألغاز الحلم الرئيسية، ظهرت قضية جديدة مثيرة، تتعلق أساسا بالأحلام التي لم تحلم قط، أي تلك الأحلام التي يعزوها الروائيون الى أبطالهم الخياليين واذ يقف العلم رافضا لكل التأويلات، معلنا أن الأحلام إن هي إلا اختلاجات، وليست خلجات معبّرة عن الحياة النفسية، يقف الشعراء والروائيون في صف العصور القديمة والخرافة الشعبية يساندهم في ذلك فرويد نفسه. فهم، حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، إنما يتقيدون بالتجربة اليوميّة التي تدلّ على أن تفكير الناس وانفعاليتهم يستمران في الأحلام، ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا - من خلال أحلام أبطالهم - حالاتهم النفسية (1).

ثم انه من المسلم به عموما، أن الأحلام لا تعرف كابحا أو قانونا. فكيف يمكن - والحال هذه - محاكاتها في الروايات ؟ يجيبنا فرويد أن الحياة النفسية - خلافا لما هو شائع - لا تتسم بذلك القدر الكبير من الحريّة والنزوات. بل لعلها لا تتمتع بقلامة ظفر منها فما نسميه في العالم الخارجي "مصادفة" يتحول في نهاية الأمر الى قوانين، وما نسميه في الحياة النفسية

1) الهذيان والأحلام في الفن - فرويد - ترجمة ج. طرابيشي - ط 2 - دار الطليعة - بيروت 1981. ص 7.

"نزوة" يرتكز بدوره الى قوانين، وإن كنا لا نحدس بها بعد إلا على نحو غامض (1).

إن الروائيين يستعملون كثيرا لفظة "الهذيان". ويعيّن فرويد للهـذيان سمتـين أسـاسيتـين تميّزاتـه عن سائـر الاضـطرابـات الأخرى فهو ينتمي أولا الى تلك الفئة من الأمراض التي لا تأثير لها على البدن والتي لا تظهر إلا في شكل اعراض نفسية. والهذيان يتسم ثانيا بكون "الاستيهامات" قد استقلت بنفسها وصارت صاحبة الأمر والنهي، وبعبارة اخرى صار لها رصيد ومصداقية، وباتت توجه بحكم ذلك سلوك الفرد (2). في هذا المجال بالذات يختلف الطبيب النفساني والروائي، ان الأوّل سيصنّف هذيان البطل الروائي في فئـة "الذهانات الهذائية" بل ولن يتردّد في أن يصم هذ البطل بأنه "منحط عقليّا". أما الثاني فغايته بالذات هي أن يجعلنا نحسّ بأن بطله قريب منا، وأن يسهل علينا الاتصال العاطفي معه.

وهذا التعريف ينطبق على مجموعة الكوابيس التي وضعتها غادة في آخر روايتها الأولى. فقد جاءت هذه الكوابيس عندما سقط فرح في الجنـون والانـشـطار الـنـفسي، وأصبحت

1) الهـذيان والأحلام في الفن ـ فرويد ـ ترجمة ج. طرابيشي ـ ط 2 ـ دار الطليعة ـ بيروت 1981. ص 8.

2) المرجع السابق ـ ص 50.

الاستيهامات الطاغية عليه هي التي توجّه سلوكه. إن الكابوس هنا أصبح مرآة صادقة لبشاعة الواقع، وصورة للتناقض بين الحلم والواقع في الشخصية الانسانية، منسوجة من خيوط الانهيار النفسي الحادّ الذي يحطّم شخصيّة البطل.

معنى ذلك أن هذه الكوابيس مناقضة للواقع الموضوعي، ولكنها ليست بالضرورة مناقضة للحقيقة. بل قد تكون الحقيقة كامنة فيها بالذات. فما يراه فرح وما يفكر فيه مخالف للمنطق والمتعارف، ولكنه أقرب الى الحقيقة، بل هي الحقيقة في نظره، وهو الوحيد الذي يكتشفها من باطن الواقع. فهو يرى في موكب الجنازة أمواتا يشيعون حيّا :"كانوا زرق الوجوه منكسي الرؤوس. كانوا قافلة من الأموات وكانت، وهي ترقص في تابوتها أكثر حيوية من البحر. وكنت واثقا من أنهم حين يصلون الى المقبرة سيهبطون جميعا الى حفرهم قبل أن تفوح روائحهم"(1). أليس في ذلك إدراكا لحقيقة الانسان في هذا الوجود ؟ وعندما يحمل الى المستشفى، يفاجئه الطبيب بقوله :"إذا كنت لا تملك نقودا تركتك تنزف حتى الموت. معك قرش بتسوى قرش"(2). أما في الحفل الأرستوقراطي، فإنه يقف عاريا فوق منضدة كبيرة، ويباع

---

1) بيروت 75 ـ ص 95 ـ 96.

2) بيروت 75 ـ ص 103.

بالمزاد العلني لفتاة عانس ثرية، سرعان ما يكتشف على سرير الزوجية أنها تمثال لعرض الأزياء. إن ما يراه فرح من خلال كوابيسه، ليس رؤى جنونية، ولكنها الحقيقة التي يحرص كل المجتمع على اخفائها. جريمته الوحيدة، أنه حاول أن يكشف خيوط اللعبة وأن يعرّي حقيقة العلاقات البشرية في مجتمع هو أشبه بغابة وحوش. لذلك يصبح جنونه هو عين العقل: "وحزنت لأجلهم. إنهم جميعا مجانين وعميان" (1). "سأقسم لهم أني لست مجنونا، ولكنهم هم المجانين، ولن يصدقني أحد. سأقسم لهم بأن كوابيسي حقيقيّة وتحدث فعلا، وتحدث لهم أيضا. كل ما في الأمر هو أنهم لا يلحظونها لأنهم مشغولون بأشيائهم الصغيرة، ولن يصدقوني" (2). وهكذا يرقى فرح - وهو المتهم بالجنون - إلى مستوى النبوءة. لقد كان الوحيد الذي أدرك حقيقة المجتمع البيروتي: مجتمع شرب كل افراده من نهر الجنون. لقد كان العاقل الوحيد في مجتمع مجنون: "إنه (نيشان) هو المريض لأنه قادر على التكيّف مع مجتمعه المريض. أما أنا فمعافى، ولذا عجزت عن اكمال شوط الجنون في مسيرة السقوط" (3).

---

1) بيروت 75 - ص 97.

2) بيروت 75 - ص 107

3) بيروت 75 - ص 108

هذه النبوءة التي عبّر عنها فرح من خلال كوابيسه، سوف تتحقق كاملة بل أكثر مما كان يتوقع، ولم يمض على إصدار الرواية سوى بضعة أشهر. لذلك ستكون "كوابيس بيروت" تجسيدا لتحقق الرؤية. ولا أدلّ على ذلك من أن الكوابيس، التي لم تزد في الرواية الأولى على اثنتي عشر كابوسا، ستكتسح الرواية الثانية ليبلغ عددها مائة وسبعة وتسعين مقابل حلم واحد في آخر الرواية. لقد تعرّى الواقع بتأثير الحرب الأهلية، وتكشف عن كابوس فضيع، ولم يكن من الممكن تصوير هذا الواقع الا بهذا الشكل الفني. يقول غالي شكري: "تؤدي أزمة التناقض بين الحلم والواقع الى موقف الشك العميق في طبيعة الوجود. فالواقع يمسي نوعا من الحلم، والحلم يمسي نوعا من الواقع. وهكذا يطفو من أعماق البطل وعلى سطح وعيه، ذلك الموقف البرجسوني القديم: أليست الأحلام شيئا واقعيا يحدث لنا بالتجربة ويؤثر في سلوكنا العملي؟ والواقع: أليس هو الاطار الخارجي من الأحداث والمواقف، الذي يضمّ داخله أحلامنا؟ أليس الواقع أسيرا لهذه القشرة "العاقلة" التي يدعوها فرويد "باللاوعي - والذي يجعل من واقعنا حلما ومن أحلامنا واقعا؟ وتغدو الحقيقة بين الحلم والواقع شيئا واحدا ذا وجهين، شيئا يحتمل كل شيء ولا يكاد يجزم بشيء" (1).

---

1) المنتمي - غالي شكري - ص 336.

وعلى هذا الأساس فان اختلاط الحلم بالواقع هو البناء التعبيري للرؤية الحدسية. والبطلة - اذ تبحث عن الحقيقة - فانها لا تعثر عليها الا اذا تخدّرت وغابت عن الوعي. لذلك تتكرّر كثيرا في الرواية جمل وتعابير من نوع :"سقطت في بئري الى الداخل حيث الكوابيس. انفتح الباب". أو كقولها "كانت أبواب مغلقة في داخلي تنفتح بابا تلو الآخر ووجدتني أحدّق في الأشياء، فأرى الى أبعد منها" (1). إن هذه الكوابيس مناقضة للأحلام. فبقدر ما كان الحلم وعدا بالأمل والخير، بقدر ما كانت الكوابيس مرآة للواقع البشع. لذلك كانت الأحلام ارتفاعا، والكوابيس انزلاقا الى القاع والداخل : "وجدتني أنزلق إلى بئر النوم والكوابيس بدلا من التحليق في سحب الأحلام" (2). ولذلك أيضا كانت الرواية كلها سلسلة من الكوابيس البشعة، ولا وجود للحلم فيها الا في آخر فصل من الرواية. ولا تقتصر هذه الكوابيس على عالم البطلة الذهني فحسب، إنها اكتسحت العالم الخارجي أيضا، بحيث أصبح الوجود كله كابوسا مرعبا : "كوابيس، كوابيس تتفجّر داخل رأسي (أم تراها تقع خارجه ايضا) كنت في البداية أراها حين أغمض عيني،

---

1) كوابيس بيروت - ص 40 كابوس 35 .

2) كوابيس بيروت - ص 90 - كابوس 63 .

خصوصا بعد قراءة اكوام الصحف العتيقة للأشهر الأخيرة ـ منذ بدأت الحرب ـ كوابيس تهاجمني من وقت إلى آخر كالجراد الموسمي . الآن أراها باستمرار، حتى وأنا مفتوحة العينين" (1).

وإذا استحالت الحياة بأكملها كابوسا مريعا، فان الانسان يصبح عاجزا عن ادراك الحقيقة وفهم الواقع بالوسائل المتعارفة : "الطرشان وحدهم قادرون على معاينة كوابيس بيروت، بعد أن تخلصوا من احدى حواسّهم. فحين تصير الحياة كابوسا، تصير الحواس أدوات للتعذيب"(2).
ويصبح الموقف السليم اذاك، اكتشاف الحقيقة وفهم الواقع من داخل الكابوس ذاته :"لن أنام الليلة حقا، ولن أبقى صاحية حقا، وانما سأظل فريسة للكوابيس. وفي هذا الجو الخانق، تنعكس الأمور، ويصبح الكابوس هو أقصى درجات الوعي، وأقرب السبل لادراك الواقع وبالتالي الحقيقة. تقول البطلة :"أليست الكوابيس درجة متقدّمة من درجات الوعي، أليست الكوابيس يقظة مرهفة والجنون وعيا مطلقا ؟" (3) ثم تؤكد : "ولكن ما الفرق بين الحلم والواقع ؟ المهم الحقيقة والمعرفة".

---

1) كوابيس بيروت ص 54 ـ 55 ـ كابوس 46 :
2) كوابيس بيروت ـ ص 38ـ كابوس 32 .
3) كوابيس بيروت ص 143 ـ كابوس 97 .

هكـــذا إذن تمكنت غادة من توظيف الحلم والكـابـوس توظيفـا فنّيا لخدمة المضمون، باعتبارهما رمزا للواقع المعيش بأبعاده الزمنية الثلاثة.إلا أنها لم تكتف بذلك، وانما أضافت اليهما رموزا اخرى تحتلّ حيّزا هامّا في البناء الروائي ، اذ يصبح كل شيء، من أثاث وأدوات وغيرها عنصرا له مدلول هامّ في أدبها فما هي الرموز الطاغية في روايتي غادة وفيما وظّفتها ؟

الأشياء

ان الـوظيفة الأولى للأشياء في الرواية تتمثل في وظيفتها الحقيقيّة في الواقع. ولكنها قد تلعب دورين آخرين : الأول هو "الزخرفة" اذا ما كانت هذه الأشياء مجرّد اطار للأحداث وتأصيل في الواقع. أما الثاني فهو دور"تراجيدي" تستعمل فيه الأشياء كعنصر فعّال في الرواية (1).

ويختلف استعمال هذا العنصر قلة وكثرة حسب الروائيين. فهنـاك من يكتفي بأقلّ ما يمكن من الأثاث والأشياء، كما يوجد ايضا من يغرق روايته بآلاف التفاصيل الدقيقة. فلقد استغـلّ الكـاتب المسرحي المعـاصر "يونسكو" مثلا عنصر الكثرة والتكثيف في عديد من أعماله المسرحية.

كما أن الأشياء في الـرواية، تتميّز بعـلاقتهـا بالأحداث والشخصيات والعـواطف، عندئذ تكون إما مرآة عاكسة أو حاجزا مانعا. فاذا كانت الأشياء مرآة عاكسة، فانها تكون حاضرة، كوصف قبّعة "شارل بوفاري" في رواية فلوبير، أو تكـون غائبـة، كما في رسـائـل "مدام دي سيفنيي" حيث تذكّرها الرسائل واللوحات الزيتيّة والأشجار، بابنتها البعيدة عنها. ومن جهة اخرى فقد تكون الأشاء حاجزا مانعا عندما

---

1) البلاغة العامة ـ مجموعة "مو" ص 195.

ترفض وظيفتها الأولى المحدّدة باستعمالها في الحياة اليوميّة. ففي قصّة "شارع واشنطن" لهنري جيمس مثلا، يصطدم البطل بباب قد أغلق إلى الأبد، وصار رسما على الحائط، فاقدا بذلك وظيفته الأساسية الأولى، أي الفتح والاغلاق. وهذا الاستعمال الثاني يكثر في الروايات البوليسيّة خاصّة : فسكّين المطبخ مثلا يتحوّل إلى أداة قتل. ويكثر أيضا في القصص والأفلام الهزليّة اذ تستعمل الأشياء لغير ما أعدّت له.

ولقد كانت الأشياء تلعب دورا أساسيّا في الآثار الأدبية الكلاسيكيّة وخاصّة منها ما ينتمي إلى التيّار الواقعي. فقد كان بلزاك يقول :"للحيوان قليل من الأثاث بينما يميل الانسان، حسب سنّة ما تزال غامضة، الى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته. فنجد العادات والثياب والكلام والمنازل، عند الأمير وصاحب المصرف والفنّان والبورجوازي، والكاهن والفقير، تختلف بعضها عن بعض وتتطوّر وفقا للمدنيّات." (1).

و "ميشال بوتور" يعتبر الكوميديا الانسانية "لبلزاك" قبوا عظيما مليئا بالأثاث القديم، مما سيسمح له بايضاح الانهيار الأساسي لمجتمع ما. فعندما يصف بلزاك أثاث قاعة، فهو

1) ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة ص 56.

يصف تاريخ الأسرة التي تشغله (1). وعندما يصف لنا "فلوبير" قبّعة شارل بوفاري، فانه يطلعنا في نفس الوقت على شخصيّة الرجل الذي يلبسها وعلى محيطه وعاداته وبشكل ما على نفسيّته (2).

أما في الرواية الجديدة، فقد أصبحت الأشياء احدى العناصر الأساسية في الرواية. بل إن كاتبا مثل "آلان روب قرييي" يرى أن الأشياء تطغى على عالمنا طغيانا يتحوّل معه الانسان نفسه الى شيء من الأشياء. ثم إن الأشياء التي تحيط بنا ليس لها وجود منفصل عنا، فهي تستمدّ أهمّية وجودها من وظيفتها بالنسبة الينا، كما أنها لا تكتسب وجودها الا من خلال وجود الانسان. لذلك يقول "روب قرييي" : إن أي مشهد لا يبقى أبدا خارجا عنا تماما. فالانسان ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الانسان (3).

فكيف تعاملت غادة مع الأشياء في روايتيها ؟ هل استعملتها كتفاصيل بسيطة، بغية تأصيل الأحداث في الواقع، أم أنها وظفتها توظيفا رمزيّا وفنيّا، بحيث جعلت منها عنصرا أساسيّا من عناصر البناء الروائى ؟

---

1) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ـ ص 53 .

2) مصطفى التواتي ـ فنّ الرواية الذهنيّة لدى نجيب محفوظ ـ ص 118 .

3) المرجع السابق ـ ص 118 .

لعلّ أوّل ما تجب الاشارة اليه أن غادة تنتقي عناصرها بعناية، ولا تذكر منها الا ما يخدم غايتها. وأولى هذه العناصر السّكن. ووصف البنايات والمساكن يراوح بين الايجاز والأطناب. ذلك أننا لا نرى هذه العناصر بذاتها، وإنما من خلال عينيّ البطل. لذلك يكون الوصف موجزا اذا ما كان المكان معروفا لدى البطل، وبعكس ذلك، فان الوصف يطول بمناسبة اكتشافه لمكان جديد. ففرح وياسمينة وغيرهما من الأشخاص لا يذكرون من أماكن سكناهم القديمة الا أوصافا عابرة. فنحن لا نعرف شيئا عن منزلي فرح وياسمينة بدمشق. أما في بيروت، فان وصف "فندق العسل" الذي نزل فيه فرح لا يزيد عن فقرة موجزة:"فندق العسل بساحة البرج لا عسل فيه. لا شيء غير المرارة تقطر من الجدران العفنة القذرة، ومن صرير الدرج الخشبي العتيق ورائحة البقّ الحادّة التي تفوح من كل شيء"(1).

أما مصطفى، فلا يشير الى بيته الا في سطور قليلة :"12 شخصا في غرفة واحدة، هل يمكن ألّا يصدر عنهم صوت حتى ولو كانوا جميعا غارقين في سبات عميق ؟" كذلك أبو الملأ يكتفي بجملة واحدة :"عجيب أمرنا في حي التنك. نشتري التلفزيون، وليس لدينا في الكوخ مرحاض !" ولا تختلف بطلة

---

1) بيروت 75 ـ ص 21 .

الكوابيس أيضا عن الآخرين. فهي لا تشعر بالحاجة الى وصف بيتها لأنها تقطنه وتعرفه ركنا ركنا، لذلك فهي تحدّثنا عنه وكأننا نعرف خفاياه، وطوابقه الثلاثة.

إلا أن الأمر يتغيّر بانتقال الأبطال الى أماكن جديدة. عند ذلك يطول الوصف وتكثر التفاصيل مشيرة بذلك، إما الى دهشة البطل أمام الثراء الفاحش، وإما الى عظمة التغيّر الذي حصل له. إن حياة ياسيمنة قد انقلبت رأسا على عقب بانتقالها الى يخت نمر السكيني وشقته، لذلك نتابع إعجابها الشديد بمظاهر الثراء وهي تنتقل بين الوسائد المخمليّة والرياش و" الموكيت " الثريّة و" البيك آب " "تدور ياسمينة بين أثاث شقة نمر. تتحسّس المقاعد المخملية، الهاتف الملون، الجدران المغطّاة بالورق الجميل،مقابض الأبواب المذهبة، زجاجات العطر على التواليت، ثيابها الجديدة والفرو.. الفرو الثمين الشاسع" (1). كذلك عندما تنتقل الى شقة نيشان يهولها الثراء الفاحش الذي يحيط بها، لذلك تتوقف عند كل جزئية تراها لتصفها لنا، معبّرة بذلك عن دهشتها أمام هذا الاطار الخرافي الذي تعيش فيه طبقة الأثرياء. وبقدر ما كان وصف فرح أيضا للأماكن التي اعتادها موجزا، بقدر ما جاء وصفه للأماكن الجديدة مفصّلا كثير الجزئيات،

---

1) بيروت 75 ـ ص 50.

وكأن ما يراه يثير دهشته واستغرابه. انه يشعر بنفسه ـ وهو في مكتب نيشان ـ يتضاءل ويتقزم أمام مظاهر الثراء والسلطة :"فخامة المكان جعلته يشعر بالضآلة. كانت أرض المكتب مكسوّة بما يشبه المخمّل، وكذلك الجدران. وبدا المكان مثل علبة مخملية والمنضدة التي يجلس خلفها نيشان من الزجاج الشفاف تتدلّى عليها مختلف المصابيح، وخلفه لوحة من أزرار تفتح وتغلق الأبواب والدواليب"(1). لذلك كان من الطبيعي أن يشعر فرح وسط هذا الاطار بأنه يطأ عالما جميلا ولكنه شرس، ويحسّ بأنه سقط بين فكّي زهرة من آكلات البشر، أسنانها من المعدن اللّماع. وسيعاودوه نفس الشعور عندما ينتقل الى قصر نيشان الصيفي.

ونفس الملاحظة تصحّ أيضا بالنسبة إلى "كوابيس بيروت" مع اختلاف بسيط. فوجود البطلة على الخطّ الفاصل بين الحياة والموت، ومعاناتها الذاتيّة لأخطار الحرب والجوع والكوابيس، كل ذلك جعل جانب الوصف يتقلّص كبيرا، ويكاد يقتصر على بعض الجزئيات المتعلقة ببيتها، وكأنها بذلك لم تعد تحيا الا داخل كابوس يعطّل الحواسّ، وأولاها حاسّة البصر. ولكن الأمر يتغيّر عندما تنطلق بكوابيسها الى الخارج لترى ما لا يرى من الواقع. اذاك تكثر التفاصيل المتعلقة بالأثاث والسكن. ولكن هذا الوصف أيضا لا يختلف

---

1) بيروت 75 ـ ص 43.

عما لاحظناه في الرواية الأولى. فهي تضرب عمدا عن وصف الأحياء الفقيرة والمساكن الشعبية، ولكنها تتبسّط كثيرا في وصف القصور والأحياء الثرية وكأنها تحاكم هذه الطبقة وتحملها مسؤولية ما يجرى على الساحة اللبنانيّة. ولا يسعنا في هذا المجال أن نلمّ بكل ما وصفته غادة، وإنما سنقتصر على ذكر نموذج لتوضيح الفكرة في هذا السياق:

"يكشف العريس ستارة تبدو خلفها سيارة فخمة. يكشف ستارة أخرى بالحركة المسرحية ذاتها. يبدو خلفها برّاد ضخم. ستارة اخرى: المكنسة الكهربائية. تصفيق حادّ بالمناقير - ستارة أخرى: العصّارة الكهربائية ماركة مولينكس. تصفيق شديد - ستارة اخرى: غرفة طعام لوي كاتورز. تصفيق يكشف ستارة أخرى: تبدو فتاتان كل منهما داخل علبة شفافة كالتي تهدى بها الزهور ومربوطة بشريط ورديّ كبير. يقدّمها العريس، خادمتان واحدة للمطبخ وأخرى لبقيّة أشغال البيت. تصفيق شديد وهتاف بحياة العريس. ستارة اخرى تكشف عن ملاءات للسّرير من الحرير المطرّز" (1).

ولا يفوتنا أيضا ان نؤكد على ارتباط الأشياء والأماكن بالزمن. فهي عادة رمز للماضي وما فيه من فقر وحرمان

---

1) كوابيس بيروت - ص 341 .

طبقي . أما اذا تغيّرت، فانها ترمز عند ذلك الى الحاضر، والى التغيّر الحاصل في حياة الأشخاص ونفسياتهم . وهكذا نلمس قدرة غادة على توظيف هذا العنصر لخدمة مضمون روايتيها توظيفا فنيا ذكيّا وملائما لطبيعة الموضوع .

ومن أبرز الأشياء التي حظيت بمثل هذه القيمة، الكتب باعتبارها رمز الثقافة. ولقد انعدم هذا العنصر في الرواية الأولى لأنه يشكل جانبا هاما من الماضي، ولأن فرح وياسمينة يعتبرانه السبب في حياة الحرمان التي يعانيان منها. فقد كان فرح يعمل في المكتبة الوطنية، أما ياسمينة فقد كانت أستاذة في احدى مدارس الراهبات، بالاضافة الى غرامها بالشعر. وما دام الاثنان يطمحان الى الثراء والشهرة، فقد كان من الطبيعي أن يشعرا ان الثقافة تقف حائلا بينهما وبين ما يريدان. لذلك تركاها بدمشق مع ركام الماضي. أما مصطفى، فسيفرض عليه حرمانه الطبقي، الابتعاد عن الكتب مكرها ليخوض عالم الممارسة والمعاناة. على أنه اذا كانت الكتب في "بيروت 75" غائبة بحيث لا يقع ذكرها الا أثناء تذكّر الماضي، فان هذا العنصر يعود في "كوابيس بيروت" ليحتل مرتبة الصدارة. فالبطلة كاتبة مثقفة، تعتزّ بالكتب وتحافظ عليها محافظتها على حياتها. بل هي كل ما تملكه في هذه الحياة. لذلك لم يحزنها شيء مثل ما أحزنها حرق مكتبها على اثر انفجار صاروخ طائش .

والكتب هنا ليست مجرّد أوراق جامدة، وإنما هي عنصر حيّ فاعل وكائن يؤثر في الأحداث ويتأثر بها. إنها جزء أساسي من شخصيّة البطلة. إنها النظرية التي تنتظر التطبيق والممارسة لتثبت صحّتها. انها الجانب الخفيّ من مواجهة البطل للمجتمع وللحرب. لذلك تتساءل البطلة عن جدوى هذه الثقافة وهذه الكتب في مثل هذا الوضع المتعفن: "ألم أقض عشر سنوات من عمري أكتب وأنادي الثورة؟ ألم أقض خمس سنوات من عمري موظفة في احدى دور النشر أساهم في اعداد الكتب الثورية للطبع وأعمل على تصحيحها؟ أكان ذلك خطأ أم ان الخطأ الحقيقي هو في موقعي الجغرافي الخاطئ، في أنني أقطن حيّا لا أنتمي اليه؟" (1). ويزيد من حيرة البطلة وتساؤلها أن اغلب الرصاص المنهمر قد استقرّ في رفوف المكتبة. فهل الرصاصة نقيض الحرف؟ وبمعنى آخر، هل المثقف نقيض الحرب ونقيض الثورة؟ سرعان ما تدرك البطلة الحقيقة: حقيقة مسؤوليتها في ما يحدث. إن الحرف ليس نقيضا للرصاصة، وإنما هو رديف لها. إنه بمعنى آخر رصاصة لا تقلّ قيمة ولا شأنا. وهكذا تتأكد البطلة أن كلماتها قد نزلت الى الميدان لتحارب من أجل الغد الأفضل: "بعض هذا الرصاص الذي ينهمر هو حرف

---

1) كوابيس بيروت ص 135.

بصورة اخرى. هو حرف بأبجدية اخرى لم يعد هنالك مفرّ من اللجوء اليها" (1).

وعندما تبلغ هذه الدرجة من الوعي، فانها عند ذلك لا تحزن ولا تبتئس عندما تحترق مكتبتها اثر انفجار قذيفة، بل هي ترى في ذلك تحقيقا للنظريّة ووعدا ببناء الغد الجديد الذي طالما حلمت به : " إذا كانت النار التي أحرقت أوراقي هي مطهّر الشعب اللبناني، واذا كانت القنابل التي هدّمت جدراني، تفتح ولو نافذة واحدة في سجن البؤس المادّي والروحي الذي نحياه، فكل ما أملك أن أقوله هو : بوركت شفاه النار التي أكلت بيتي، بورك الزلزال الذي هدّمه اذا كان سيهدم في الوقت نفسه جدران اللاعدالة والانعزالية، وبورك الزلزال الذي أحرق عشر سنوات من عمري، اذا كان ذلك البركان نفسه قادرا على اخراج معذبي هذا الوطن من جوف الظلم الى ضياء الحريّة والعدالة" (2).

إلى جانب الكتب، تبرز وسائل الاعلام، لا كرمز للثقافة، وانما كشخصية من شخصيّات الرواية. فهي بوق للدعاية تستغله السلطة الحاكمة لمزيد السيطرة والتحكم في الطبقات المسحوقة، ولتخدير الشعب. لقد انحرفت وسائل

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 158 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 280 .

الاعلام عن دورها الأساسي وتحولت إلى أدات خطيرة تستغلّ بطريقة لا أخلاقية. فالاذاعة ـ في جوّ الحرب الأهلية الخانق ـ تتحدّث عن المجد وكروم الذهب والعصافير، وهي بذلك تثير سخط البطلة. أما نشرة الأخبار، فهي كارثة حقيقية اذ تؤكد أن الحالة في بيروت هادئة لم يعكرها سوى بعض طلقات متفرّقة، والحال أن جحيم الحرب بلغ أقصاه. وتتساءل البطلة : "من يخدعون ؟ وهل تعدّ نشرة الأخبار خصّيصا لابهاج أبانا الذي فوق قمّة الهرم، أم أن الاذاعة التي ننفق عليها من أموالنا، مرغمة على نقل الحقيقة لنا ؟" (1). وهي تحاكم الاذاعة والمذيع محاكمة قاسية باسم الحقيقة : "لبنان يبدو عبر هذه الأغاني المزيفة هزليّا كرموش اصطناعيّة على عين عوراء. كل هذه الأغاني تبدو هزلية بينما القتال يدور في فضاء الوطن"(2). ولا تختلف التلفزة عن الاذاعة في مجال نشر الأكاذيب وتزييف الحقائق. فالمذيع يبدو للمشاهدين وهو "يرتدي ابتسامة منشّأة وثيابا كثياب رجال المافيا، ويضع على رأسه قناعا أسود، ولا يظهر من وجهه غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعّة شريرة :. "إن المذيع نفسه قد انقلب الى مقاتل في صف السلطة، وقد

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 98 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 98 .

حاولت غادة أن ترمز الى ذلك بجعله يمسك أوراق النشرة بيد ومدفعا رشاشا باليد الأخرى. معنى ذلك أن الأكاذيب التي تنشرها وسائل الاعلام لا تقلّ خطورة عن الرصاص الذي يحصد الأرواح، بل قد يكون هذا الرصاص نفسه وليدا لهذه الأكاذيب التي لا تنفك هذه الأجهزة تلقيها على مسامع الناس فتذكي لهيب الحرب الأهلية :"تابع المذيع ثرثرته : مولانا الذي فوق الهرم يبلغكم وصول أكياس الجواهر والياقوت على متن سفننا الخالدة. الحالة هادئة في هذا البلد السعيد ذي العمر المديد والطقس الرغيد" (1).

أمام هذا الزيف، تتبنّى الكاتبة موقفا ثوريّا، يتمثّل في تفجير الجهاز، كتعبير منها عن رفض الدور البشع الذي تلعبه وسائل الاعلام. فالقضاء على التلفزة انما هو قضاء على الكذب والزيف، هو قطع نصف المسافة نحو ادراك الحقيقة :"شاهدت الصبيّ الربيعي المولود في نيسان يضغط زرّ النهاية في التلفزيون، وشاهدت انفجارا مضيئا، وحريقا عظيما أشرقت من بعده شمس حمراء".

ولكي تطلع البطلة على حقيقة ما يجري، فانها تقطع صلتها بوسائل الاعلام الرسميّة، وتستمع الى المحطات غير

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 137 .

الشرعيّة. اذاك تتجلّى لها الحقيقـة عارية بشعة، وتكتشف هول المسـافـة بين ما يجري وبـين ما يقـدّم من أخبـار زائفة : "كانت الهوة مروّعة بين ما يدور وراء الكواليس وما يقدّمه لنا المسرح الرسمي".

هكذا نرى أن الأشياء قامت بوظيفة محدّدة في روايتي غادة وساهمت في خدمـة البناء الروائي. فهي لم تعد مجرّد اطار خارجي جامـد مخصّص لتأصيل الأحداث في الواقع، وانما لعبت دورا أساسيّا في الروايتين.

الايهـــام

الايهام هو انفتاح كاذب، يستعمله. الكاتب ليجدّد الدفع والحركيّة في رواياته. ذلك أن طريق الباحث التي تحدّثنا عنها ليست طريقا سويّة، وإنما هي طريق صعبة متعرّجة. ففي كلّ منعـرج نتـوهّم لحظات أن البـاحث قد وجـد ضالته، وأن الـطريق ستنتهي. ولكن سرعان ما نكتشف الخدعة ويعود البحث، وبـالتـالي التشـويق، وهكـذا ينـطلق البحث من جديد. فكـانت هذه الـروايات تعـجّ بالحـركة عبر الذهن الملتهب بالـذكرى والشوق والحيرة. فبناء هذه الروايات هو بنـــاء نام في اضـطراب لا يبرّره الا طبيعـة البحث ونقـطة الانطلاق التي اختارها الكاتب.

إنا نترك الأشخاص الخمسة في "بيروت 75" وقد وصلوا بيروت على متن السيارة، لكي نلتقي بهم فرادى في مواجهة مصـيرهـم، وفي بحثهـم الـدائب عن الهدف المنشود. نجد ياسمينة وهي تعيش حالة من السعادة تجعلها تحسّ أنها تعيش مع عشيقهـا نمـر "أسـطورة الخلق الأولى"، وبأن "ثلوج أعوامها السبعة والعشرين تذوب. الثلوج التي هطلت فوقها طيلة عشرة أعـوام من قبعـات الراهبات حين كانت تعمل

مدرّسة" (1) . بل إن غادة بالغت في ايهامنا بنجاح رحلة ياسمينة عن طريق وصف التحوّل الكبير الذي عرفته في بداية مغامرتها. تقول : "ويتحوّل قلبها من ساعة رتيبة الى طبل يضجّ بالرقص في غابة استوائية للعراة. وتشعر بأنها تنزلق الى قاع بحر دافئ لزج، شديد الاصطخاب، والأسماك الملونة تركض أمام عيونها، والزبد شديد، وتشهق والموج يكبر وتئن، والسمك الصلب يركض على فخذيها كنصل شمسيّ"(2).

إلا أن هذا الوهم سرعان ما يزول، اذ أننا نجدها في الفصل الموالي، وقد تغيّرت تغيّرا كلّيا في ظرف وجيز "ياسمينة لم تنم تلك الليلة". منذ أيام وهي تحسّ بحاجة إلى البكاء وتتجلّد. شيء ما قد انكسر بينها وبين نمر. شيء من البرود صار يلف علاقتهما. خيط من الموت تسلّل الى كلّ ما يدور بينهما"(3).

وعند ذلك ينقشع الوهم، وتعود ياسمينة الى مواصلة رحلة البحث عن الهدف المنشود. ثم يعود الوهم من جديد، عندما يتنازل عنها نمر الى صديقه نيشان أو إلى شقة أخيها :"عليها أن تختار نهائيا بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومسا ناجحة"

---

1) بيروت 75 ـ ص 14 .

2) بيروت 75 ـ ص 15 .

3) بيروت 75 ـ ص 37 ـ 38 .

(1) . وهكذا ينقشع الوهم تدريجيّا بعد سلسلة من الانفتاح والانغلاق إلى أن يتقرّر مصير ياسمينة بالقتل على يد أخيها.

أما فرح فنحن نتوهم في البداية أنه توصل - بعد لأي - الى تحقيق هدفه المماثل لهدف ياسمينة، أي الثروة والشهرة، وذلك بعدما ينجح في الاتصال بنيشان ويوافق هذا الأخير على أن يجعل منه فنانا مشهورا وغنيّا: لكننا نكتشف أيضا أن الوهم لا يدوم، وأن نجاح فرح لم يكن سوى انفتاح كاذب يخفي في طياته تدرّجا نحو الانغلاق التام. ففرح - في سبيل تحقيق ما يصبو اليه - قد خسر ذاته وكان في ذلك شبيها بفاوست الذي باع نفسه للشيطان. أصبح الآن عاجزا عن امتلاك أيّة امرأة بعد أن صار عاجزا جنسيّا "لم أعد أمتلك نفسي ولا جسدي، فكيف أمتلك جسدا آخر؟ " (2) . ثم تتطوّر حالته نحو الأسوء. وبعد العجز عن ممارسة الجنس نجده يصاب بارهاق يتحوّل الى انهيار عصبي، فلم يعد يعرف النوم، كما صار يسمع أصواتا كثيرة في داخله:"إنه لم يعد ينام ولكنه لم يعد يستيقظ. يحسّ بأنه في كابوس مستمرّ لا هو حقيقة ولا وهم ولا حياة. إنه يمارس شيئا يشبه الحياة

---

1) بيروت 75 ـ ص 86 .

2) بيروت 75 ص 63 .

ولكنه ليس بالحياة"(1). وأخيرا يكتمل الانغلاق عندما يتطوّر الانهيار العصبي إلى جنون يتمثل في سلوك غير "معقول" كارتداء ملابس النساء مثلا، وفي تفكير فقد كل رباط مع المنطق، فاذا به يعيش حياة "حلم وكوابيس" انحسر فيها الوعي وأفسح المجال واسعا لكي يسيطر اللاوعي بكل ثقله على "الأنا" الواعي، ويكون ذلك سببا لايداع فرح مستشفى المجانين.

كذلك كانت حياة "بومصطفى" السماك سلسلة من الانفتاحات والانغلاقات فهو - كالآخرين تماما - يحلم بالمصباح السحري الذي سيعلق يوما بشباك صيده، والذي سيمكنه من تحقيق كل أمنياته الصغيرة التي عجز عن تجسيمها في واقعه المتردّى : "بيت نظيف،دخل معقول،رزق يكفي الأولاد ونفقات علاج رئته المصدورة" (2). ولقد استبدّ به هذا الحلم الى درجة أنه سمّى زورقه "الفانوس السحري"، وكأن الحلم تحوّل فيه الى حياة أو واقع مضادّ. لذلك سيكون خروجه للصيّد كل يوم "انفتاحا" اذ هو وعد بتحقيق الحلم وتجسيده، وتكون بالتالي عودته "انغلاقا" باعتبار فشله في تحقيق هذا الحلم. ومما يجسّد فكرة "الانفتاح" هذه،

---

1) بيروت 75 - ص 82.

2) بيروت 75 - ص 25.

الاحساس الذي يراود "بو مصطفى" كلما خرج للصيد : "سعل بشدّة، وأحسّ بأن مفاصله ضعيفة لن تقوى على حمله، لكنه حين فكّر "بالمصباح السحري" وجد في نفسه قوّة لم يكن يحلم بها. إنه يمتلئ قوّة وتوقدا وشوقا الى لقائه، ويسارع الى البحر"(1).

وفي المقابل فإن عودته من البحر تجسّد فكرة الانغلاق الذي يعنيه فشله في تحقيق الحلم. وهكذا نتدرّج الى الانغلاق التام عندما يستبدّ الحلم بصاحبه حتى ينسى الواقع، ويصير الحلم ذاته واقعا جديدا يحتوي البطل. وعند ذلك، وفي اللحظة التي نتوهم فيها أنه على وشك بلوغ هدفه المنشود، يكون الانغلاق التام والنهائي الذي يعني - في مفهوم غادة - الموت بأحد شكليه الجسدي أو المعنوي : "إنه محموم محموم، لكنه يحسّ أن المصباح قريب قريب وأن المعرفة باتت وشيكة، وأن اللقاء محتوم محتوم، فقد قضى عمره وهو يسعى إليه. رمى بشباكه. أشعل فتيل الديناميت. الحزمة كلها دفعة واحدة. وقبل أن يسمع صرخة ابنه والرجال قفز بها الى الماء. ها هو جسده كله حزمة ديناميت لصيد المصباح"(2). هكذا يتزاوج الانفتاح المطلق والانغلاق الكامل في نفس اللحظة - لحظة النهاية - لتنقلنا من الوهم الى الواقع. "خرجت جثة بو

---

1) بيروت 75 - ص 25

مصطفى كسمكة نادرة مضرجة بالدم، ومختلطة بنتف الثياب وبأشياء غامضة مكسرة وبقايا" (1).

وعندما تطالعنا صورة "أبو الملأ" في الفصل الوحيد الذي خصصته له غادة، نجدها مقترنة بنفس المسار : أي الانفتاح الذي يبدأ كاملا، ثم يتدرّج نحو الانغلاق التام. هذا الانفتاح يتمثل أيضا - وكالآخرين - في تحقيق "أبو الملا" لهدفه المنشود، المتمثل في تحقيق حياة كريمة لم يفلح المجتمع المتدهور في تحقيقها لأفراده. وتحقيق هذا الهدف، مرتبط ارتباطا متينا بسرقة التمثال "سيسرق التمثال وسيستعيد بناته. ولماذا يسلم هذا التمثال الى المتحف اذا كان يستطيع أن يفتدي شقاء بناته بثمنه ؟" (2). ثم يتطور هذا الايهام ليبلغ مشارف الانفتاح الكامل عندما يسرق "أبو الملا" التمثال فعلا : "شعر بلذة جبّارة تستولي على جسده، وبنشوة قوّة لا حدود لها (3). "شعر بضربات قلبه تزداد تسارعا، وبحيوية عجيبة وانتعاش يملآنه" (4). وداعا يا

---

1) بيروت 75 - ص 79.
2) بيروت 75 - ص 66.
3) بيروت 75 - ص 68.
4) بيروت 75 - ص 69.

بيوت التنــك ! من الآن فصـاعـدا سيعـرف درب اللذات وسيعيش" (1).

وفي هذه اللحـظة بالـذات، أي عنـدمـا يصبـح الوهم حقيقة، والحلم واقعا، نكتشف أن هذا الانفتاح الكامل هو في حقيقته انغلاق كامل ـ كما هو الحال بالنسبة للأشخاص الآخـرين ـ اذ أن "أبـو المـلا" يمـوت في تلك اللحـظة بالـذات : "يرى التمثال يكبر، يكبر. يهبط الى الأرض له جسد عملاق يقترب منه غاضبا. يحاول أبو الملأ أن يصرخ فلا يجد صوته. أنفاسه تتسارع وقلبه المريض سينفجر. يمدّ التمثـال أصابعه إلى عنقه (يا إلهي انه يحاول خنقي ! يريد قتلي !) لكنه لا يجد في حلقه صرخة استغاثة واحدة. يرى أصابع التمثال الحجريّة تلف عنقه تضغط، تضغط تضغط ويشهق ويشهق ثم لا يشهق" (2).

طعّان، الشخصية الخامسة في الرواية لا يخرج عن هذا الاطـار. فنحن نلتقي به أول مرّة وهـو يمتـطي التـاكسي مذعورا. وركوبه هو انفتاح كاذب لأنه يمثل خطوة نحو بلوغ الهـدف المنشـود. واذا كان الأشخـاص الآخـرون يحلمون بأهداف ماديّة في أغلبها، فان حلم طعّان معنوي، ولا يمكن

1) بيروت 75 ـ ص 69.

2) بيروت 75 ـ ص 69 ـ 70.

تعريفه الا سلبيّا، لذلك يبدو غامضا نسبيّا. يفكّر وهو يركب السيارة : (لقد نجوت منهم هذه المرّة. لقد استطعت الافلات من مراقبتهم وضاعت رصاصتهم في الهواء) (1). وبما أنه مهدّد بالقتل، فان ركوبه السيارة هو - من بعض جوانبه - تحقيق لما يتمنّاه، وهو الأمن والنجاة، اللذين يشعر بأن بيروت توفرهما له. لذلك كانت بيروت قبلته التي يسعى أن يذوب في زحامها. لكن الوهم لا يدوم، اذ نجده - وهو في بيروت - مهدّدا بنفس الخطر، شاعرا بأن هناك من يتبعه "لست واهما. هنالك من يلاحقني" (2). وحتى عندما يطلق النار على الرجل الذي يلاحقه، يعود الانفتاح - بدرجة أقل - اذ يشعر طعان - ومعه القارئ - بأنه نجا من مطارديه اذ احتمى بالشرطة، والقانون. لكنه في اللحظة التي توهّم فيها النجاة، يكتشف انه قتل سائحا أجنبيا غريبا ظلّ الطريق وحاول أن يسأله عن الدرب، فتنتفي اذاك حجّة "الدفاع عن النفس". ونكتشف اذاك ان الانفتاح الكاذب كان يخفي في طياته الانغلاق التام والنهائي : " لقد نجحوا في النتيجة في قتله بطريقة ما. أرادوا قتله لأجل رجل لم ير وجهه قط،

---

1) بيروت 75 - ص 11 .

2) بيروت 75 - ص 59 .

ودفعوه ليقتل بنفسه رجلا لم ير وجهه قط. ثم ها هم يشدّونه الى المشنقة ليقتله رجل لن يرى وجهه قط" (1).

وهكـذا نستنتج أن جميع شخوص رواية "بيروت 75" يخضعون لنفس المسار الذي يبدأ بانفتاح متمثل في انطلاق أو بداية رحلة في سبيل تحقيق هدف منشود ثم بعد ذلك تتوالى الانفتاحات والانغلاقات الى أن نصل إلى النهاية الخاصة بكل شخصيّة. وهـذه النهـاية كانت بالنسبـة لجميع الأشخاص كذلـك متشـابهـة. ففي اللحظة التي يتوهم فيها البطل - وكذلك القارئ - أنه نجح أخيرا في تحقيق هدفه الذي سعى اليه، تكـون نهايتـه، المـرادفة للانغلاق التام، والمتمثلة في الـرواية في تشـابه المصير: الموت الفعلي، أو الموت المعنوي المتمثل في الجنون (كما الحال بالنسبة لفرح). ففي السطور الأخيرة، نكتشف "فرح" وقد هرب من مستشفى المجانين، وهو يستعدّ لمغادرة بيروت والرجوع الى "وكره". لكنه في هذه اللحظة بالـذات - وهـو في قمة جنونه - يبدو لنا وكأنه قد اكتسب وعيا كامـلا بوضعـه وبمجتمعـه، واسترجع بالتالي توازنـه المفقـود، وعـرف أخـيرا الـطريق التي يجب عليه أن يسلكها. نراه في آخر الرواية وهو يقوم بعمل إراديّ معبّر ودالّ على هذا الوعي الجديد المكتسب، ولو أنه وعي مبتور لأنه بقي

---

1) بيروت 75 - ص 81

أسير الفرديّة الضيقة، والنظرة الأحاديّة. "حين هربت من المستشفى كان أول ما فعلتـه هو أنني سرقت عن المـدخـل لافتتهـا "مستشفى المجـانـين". حملت اللافتة الى مدخل بيروت، واقتلعت اللافتة التي تحمل اسم "بيروت" وغرست مكـانها الـلافتة الأخرى" (1). لذلك يمكننا القول بأن النهاية في "بيروت 75" منغلقة بالنسبة إلى مصير الأشخاص كأفـراد، ولكنهـا منفتحة باعتبارها رواية أولى ستكون رواية "كـوابيس بيروت" امتدادا لها، وتحقيقا لنبوءتها، وتوضيحا لمسارها. واذا أرادت غادت أن تبقي "فرح" على قيد الحياة، بعكس جميع أشخاص الرواية الآخرين، فذلك لأنها تعتبر انه اكتسب درجة من الوعي، حتى وإن كانت منقوصة، فانها قابلة للنضـج والتطوّر، بعكس الآخرين الذين كان الوعي لديهم منعدما، فعجّلت بموتهم. وستتاح فرصا ادراك الوعي الكامل او الناضج في رواية "كوابيس بيروت". وهذا دليل آخر على أن الروايتين تمثّلان في الحقيقة رواية واحدة.

فإذا انتقلنـا الآن إلى "كوابيس بيروت" وهذا دليل آخر على أن الروايتين تمثّلان في الحقيقة رواية واحدة.

فإذا انتقلنا الآن إلى "كوابيس بيروت" ونظرنا في الكيفية التي استغلت بها غادة مفهوم الايهام، والانفتاح والانغلاق،

1) بيروت 75 ـ ص 108

استنتجنا ملاحظات هامّة. منها خاصّة ان الرواية تبدأ ـ كالسابقة ـ بانفتاح كاذب يتمثل في الانطلاق والرحيل. الا أن هذا الوهم لا يدوم سوى لحظات، اذ أن البطلة، بمجرّد مغادرة بيتها الواقع على خط النار والمواجهة، واطمئنانها على أهلها، تعود مختارة واعية الى نفس البيت مع أخيها لتعيش تجربة قاسية طويلة. وبالتالي، فان "كوابيس بيروت" ستختلف نسبيّا عن "بيروت 75" في هذا الجانب بالذات. فبقدر ما كان الانفتاح الكاذب طاغيا على هذه الأخيرة، الى حين بلوغ الانغلاق النهائي، بقدر ما كان الانغلاق الجزئي طاغيا على "كوابيس بيروت" الى حين ادراك الانفتاح الكامل في آخر الرواية. وهكذا فان الروايتين ـ رغم خضوعهما لنفس المسار ـ فانهما تبدوان وكأنهما تسلكان طريقين متضادّين.

مستويات الكلام

لقد حظيت هذه القضيّة باهتمام تودوروف في الكثير من كتاباته. وهي تتعلق بالوسائل اللغوية التي يستعملها الكاتب، معتمدا على التضاد القائم في الكلمة بين صفتها الاحالية وحرفيتها. فالاحالة هي "قدرة الاشارة على تبليغ شيء آخر غير ذاتها" (1). أما حرفيّة الكلمة فهي قدرتها على أن تعتبر في ذاتها ولذاتها. وليست إحالة على شيء آخر.

وانطلاقا من هذه الملاحظة، نميّز بين مستويين للكلام في النص الأدبي. غير أننا لا نجد نصّا قائما على أحدهما بصفة مطلقة، بل إن كل نصّ هو خليط بينهما بدرجات متفاوتة.

1) **الكلام الاحالي** : وهو الكلام الوصفي الذي يكاد يكون مجرّد "ناقل" لواقع خارج عنه. وهذا الأسلوب يوجد في الكتابات العلمية، والوصف الصحفي التقريري كنقل المقابلات الرياضية الى غير ذلك. أما في النصوص الأدبية، فيتمثّل بصورة أقلّ نقاوة وفي أعمال المدرستين "الطبيعيّة" و "الواقعية"، كما في كتابات "بلزاك" و "زولا" و "فلوبير".

هذا الأسلوب يكاد ينعدم عند غادة، سواء بالنسبة إلى روايتيها أو حتى بالنسبة إلى مجموعاتها القصصيّة السابقة لها.

---

1) تودوروف ـ ما هي الهيكليّة ـ ص 108

بل إن مقالاتها الصحفيّة التي كانت تصدرها أسبوعيّا على صفحات المجلات تخلو تماما من هذا الأسلوب الجاف الذي يخلو من الحرارة والحياة. وغادة أحرص الناس على الحياة النابضة. ثم إن استعمالها لفنّيات الحوار الباطني والومضة الورائية، وكل توابع تيّار الشعور بما تحتّمه من تحطيم للمقياس الزمني المتعارف، كل ذلك فرض عليها أن تستعمل المستوى الحرفي للكلام.

2) حرفية الكلام : وهي حسب تودروف تجمع ثلاثة أنواع من الكلام :

1) الكلام المطلق : مثل التأملات الفلسفيّة والانطباعات والأفكار.

2) الكلام التقييمي : وهو الذي يصدر فيه الكاتب حكما على شخص أو شيء.

3) الصورة البلاغية : وهي أحسن تمثيل للأسلوب الحرفي للنص اذ أنها ظاهرة لغوية خالصة، ولا إحالة فيها على شيء خارج عن اللغة. وعلى هذا الأساس فإن المهم هو علاقة الكلام ببناء النص وما يحمله من معان حافّة تثير في القارئ صورا وأحاسيس مختلفة، وتفرض عليه المشاركة في تأويلها، أي في اعادة الكتابة، وهذا ما لا يصح بالنسبة الى الكلام الاحالي، اذ أن القارئ إزاءه يبقى حياديّا ينتهي دوره بانتهاء القراءة.

ولعلّنا نحسن صنعا، اذ نبادر منذ الآن بوضع "الكلام التقييمي" جانبا، لأنه قليل الأهمية بالنسبة للنوعين الآخرين أوّلا، ولأن الروايتين ـ ككل الروايات ـ تعجّان به، فلا تكاد تخلو فقرة منه لذلك لذلك لا نرى من فائدة في اختيار نماذج منه.

أما الكلام المطلق فهو أكثر أهمّيّة وأقل انتشارا رغم أنه يتماشى مع الروايات الذهنيّة. وهذا الكلام يشي بثقافة الكاتب وهمومه الفلسفية. وقد ورد في مناسبات عديدة في "بيروت 75" واقترن خاصّة بوجود "مصطفى"، اذ نراه ينتقل من وضعيّة الطالب الحالم بالشعر والمدن الفاضلة، الى وضعيّة الصياد الكادح الى جانب والده في البحر. وسيكون تحوّله هذا خيبة مريرة يحسّ بها وتكون مثارا لتأمّلات فلسفيّة تمتزج فيها الوجوديّة بالتصوّف ووحدة الوجود. يقول مثلا وهو يتأمل البحر: "أليست بصيرتنا أمام أسرار الوجود عمياء، لكنها كالرادار تنبّه أحيانا لاشارات كونيّة مبهمة" (1). ثم يضيف: نسينا. الـه العالم القديم هذا ومخلوقاته الجميلة العجيبة. ولكنه لا يزال هنا كما كان أبدا، صامتا منذ الأزل، غامض اللغة، غامض الغضب، غامض اللعنة والرموز" (2). وهو إذ يبصر السمك عالقا بشباك الصيد ـ يرى في

---

1) بيروت 75 ـ ص 30

2) بيروت 75 ـ ص 31.

نفســه واحدة منها : "ما الفرق ؟ إنه سمكة اخرى في هذا البحـر الأزلي الشاسع" بل إن مصطفى يغرق في نوع من التصــوّف الـذي يدعـو الى وحـدة الـوجـود : "يا لها من جريمة ! لن أعمل صيّادا.من وجهة نظر البحر والشاعر، ليس هنالك فرق بين مصرع سمكة ومصرع انسان. كلاهما روح حيّة أزهقت. من اليوم فصاعدا سأعجز عن أكل السمك" (1). ويشـير كذلــك صراحــة الى الفلسفـات الشرقيّة النباتيّة : "الجريمة في نظر الناس هي فقط قتل كائن من فصيلتنا البشرية. لم نتطور انسانيّا وكونيّا بعد لتصبح الجريمة هي أيّ ازهاق لروح حيّة. كم أشتاق الى الفلسفات الهنديّة والآسيوية التي تحرّم قتل أي شيء حيّ حتى البعوضة. وكم يشتـاق عصرنـا البشريّ الوحشي الى انسانيّة غاندي النباتي الـذي يفيض منـه الحب حتى ليغسل كل مخلوقات الكون الحيّة" (2).

أمـا النـزعة الوجوديّة، فتتمثّل في قوله مثلا :"لعبة الحية ككلّ هي التي تعذبني. الصياد والسمكة. الموت هو وحده الصياد الـذي لا يرحم والـذي يتسـاوى في شبكتـه القاتل والقتيل"(3). وهذا الكلام المطلق متوفّر أيضا في "كوابيس

---

1) بيروت 75 ـ ص 32.

2) بيروت 75 ـ ص 33

3) بيروت 75 ـ ص 36.

بيروت" ، ولو بصورة مختلفة . فبطلة الكوابيس لا تغرق في هذه التهويمات الصوفيّة أو الوجودية ، وانما تستأثر باهتمامها تأمّـلات أشـدّ وعيا كالالتـزام والحريّة ودور المثقف ، وقيمة الكلمة إزاء الرصاصة الى غير ذلك من الأفكار التي تبدو أقلّ إيغـالا في الفلسفة ، وأكثر التصاقا بالواقع الاجتماعي . من هذه التأملات مثلا قولها : "هل كانت غلطة أننا صدّقنا أن هنالك فرقا بين الغابة والدكان ؟" (1) أو:"كم هو مفجع أن تصير الشيخوخة طموحا"(2) . على أن الموضوع الذي حظي بالاهتمام الأكبر، هو موضوع الالتزام والوعي :

ـ من ضربك على خدّك الأيمن أدر له الخدّ الأيسر.

ـ بل العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم !

ـ ولكن ، ما ذنب الأكثريّة الصامتة الآمنة المسالمة ؟

ـ ذنبهـــــا الصمت والمسـالمـة والعيش في وهم الأمن . كل عمليّة حياد هي مشاركة في عملية قتل يقوم بها ظالم ما ضدّ مظلوم ما . الأكثريّة الصامتة هي الأكثرية المجرمة . إنها تشكّل إغراء لا يقاوم لممارسة الظلم عليها (3) .

---

1) بيروت 75 ـ ص 17 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 12 .

3) كوابيس بيروت ـ ص 42 .

أمـا عن دورِ الكلمـة في ساحـة الحرب، فتقول :"ضع رصاصة الى جانب القلم، تجد أن القلم أكبرحجما"(1). وانطباعات البطلة عن بيروت تذكرنا إلى حدّ كبير بانطباعات "فرح" بطل الرواية الأولى عنها :"آه بيروت، كيف صدّقت أنـك تستطيعين الاختيال بفستان العرس في مخيّمات البؤس التي كانت تحيط بك، وفي خيام أعـمامـك وأخوالك الذين يمـزّقهم التشرّد والفقـر؟"(2). على أنه رغم ذلك، فان النفس الـوجوديّ لم يغب تماما عن "كوابيس بيروت" وإنما سجّل حضوره بين الفينة والفينة عن طريق بعض التأمّلات المنثورة، كقول البطلة مثلا : "مأساتي أني أعتبر أي حادثة قتـل مأساة كونيّة. قطف زهرة هو بالنسبة اليّ حادثة قتل. وحينما يهديني أيّ انسان باقة من الزهور، أشعر بحزن عظيم لأنهم اغتـالوها لأجلي". ثم تضيف : "إن مصرع أي حياة هي كارثة كونيّة لا بالنسبة لكوكبنا فحسب بل ولبقيّة الكواكب الأخرى أيضا. والقتل جريمة بحقّ الحياة، لا بحقّ القتيل فقط" (3).

على أن أهمّ مظاهـر حرفيّة الكـلام تتمثـل في نوعهـا

---

1) كوابيس بيروت ـ ص 50 .

2) كوابيس بيروت ص ـ 310 .

3) كوابيس بيروت ـ ص 23 .

الثـالث، أي الصـورة الشعـريّة البـلاغيّة لارتباطها بالزمن المـطلق وبـالغـوص في أعـماق الشخصيّة عن طريق الحوار الباطني والأحلام والومضة الورائية. فمن شأن هذه العناصر أن تجعـل اللغـة متّشحـة بالضبابيّة والشاعريّة الموحية اللتين ترفعان النص الى مستوى الشعر، وتفرضان على القارئ بذل الجهد لاستقراء هذه اللّغة.

ولقد يتساءل البعض عن علاقة الرواية بالشعر، إلا أن "ميشـال بوتور" يتكفّل باجابتنا عن ذلك فيقول: "وجدتني أمـام هذه الصعـوبـة تتفاعل في نفسي. فكيف السبيل الى التوفيق بين الفلسفة والشعر؟ فظهرت لي الرواية كحلّ وحيد لهذه المـشكلة الشخصيّة" (1). وحتى وإن غاب الشعـر بمفهومه المتعارف عن الروايتين، فان ذلك لا يمنع من اعتبار مقاطع عديدة، من نوع الشعر المنثور أو النثر الشعري الغنيّ بالصّـور والايحـاءات والجرس الموسيقي. ففي هذه المقاطع تصبح الكلمة غاية في حدّ ذاتها، يخضع اختيارها ووضعها في ذلك المكان بالذات الى عمل فنّي يسترشد بالحاسة الشعريّة الفائقة. من هذه الصورة البلاغيّة الشّعرية، نشير مثلا الى "القصيدة" التي خامرت ذهن مصطفى وهو يتأمّل البحر، فيقول: ها أنا في بحر الأوديسة وسندباد

---

1) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ـ ص 123 .

بحر القراصنة والأساطير والأتلنتيد
وبقيّة المدن المسحورة المدفونة في الأعماق
وصناديق المرجان والذهب واللآلئ
ذات الأقفال الصدئة
المستقرّة منذ عصور سحيقة في قاع البحر
(. . .) بحر الحياة والموت، والمجهول والسّر
بحر الصراع، والعاصفة قاصفة الأشرعة بالمطر
والمطر شلال القدر على قوارب الرجال الجياع
البحر العظيم نسيانه في بيروت (1).

أما بطلة "كوابيس بيروت" فكثيرا ما ترتفع بها شاعريتها إلى مستوى القصيد في لغتها. كذلك تخاطب الحبّ الذي دخلت منه بيروت :

"إنه الشاطئ حيث كنا
(أهذا موج أم دمنا ؟) إنها الريح
إنها صيحات الطيور المهاجرة
إنه السقوط في فك الاحتضار المتشنّج
إنه ظلّلك تحت الرّمل
إنه حبك الساكن بين الموجة والموجة
تعال إلينا،
وعد إلى مسقط رأس الفراق
لتموت معنا
أو ننجو معا" (2) "

1) بيروت 75 ـ ص 31 .

2) كوابيس بيروت ـ ص 162 .

على أنه، اذا كانت الأمثلة التي أوردناها قصائد شعريّة، فان ذلـك لا يمنع من وجود مقاطع عديدة جدّا بلغت من الغموض والايحائية حدّا أصبحت معه أيضا شعرا منثورا، اذ كانت كلماتها مشحونة بمعان حافّة شديدة الغنى. وهي، وإن كانـت قليلة نسـبيّا في "بـيروت 75" فهي قد اكتسحت "كـوابيس بيروت" باعتبـار طغيان العنصر السّردي وقلّة "الأعمال" بمفهوم "بارت" لهذه الكلمة. لذلك لا يسعنا الا أن نشـير اليهـا من خلال نمـوذج بسيط على سبيل الـذكر فحسب.تقول البطلة مثلا : "وأعرف كيف يمكن للمساء أن يكون حزينا. وأشهد كيف يتحوّل الجسد الحيّ إلى كومة من الأعصاب النّازفة المرميّة على سرير بارد في الظلام، بينما تزدهر نبتـة الكوابيس الوحشيّة، وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمـو الـديدان والـطحـالب على فوهات الجماجم والهياكل نصف المتآكلة في المقابر" (1). أما الانتظار الـطويل فهو يتمثّل في أعماقها كالآتي :"آه ما أطول الليل، حين تكـون المسافة بين الموت والحياة ليلة انتظار إآه ما أبطأ انـزلاق رمـل العتمـة الأسود حين تتحوّل كل ذرّة رمل الى كابوس" (2).

1) كوابيس بيروت ـ ص 136 .

2) نفس المصدر ـ ص 302

الخاتمة

لقد اتضح لنا من خلال البحث وانطلاقا من ثوابته المتمثّلة في الأدوات الفنّية التي استعملتها غادة في روايتيها، أن "كوابيس بيروت" رواية بالمعنى الكامل، وهذا الرأي يخالف موقف عديد من النّقاد الذين لم يروا فيها الا مجرّد يوميّات ومذكّرات لفترة الحرب الأهليّة. فلقد استنتجنا من التحليل أن هذا الأثر الأدبي قد اعتمد تقنيّات جديدة وطريفة، أملتها طبيعة الموضع نفسه. فلم يكن بالامكان التعبير عما يدور في لبنان الا بشكل الكوابيس، حيث يختلط الحلم بالواقع ويفسح المجال لظهور العالم الداخلي للبطل ما يحويه من حوار باطني وحلم، وبما يسمح به من تكسير للزمن ومزج بين أبعاده الثلاثة. كما رأينا أنه ـ رغم هذا الشكل الفنّي الجديد ـ فان "كوابيس بيروت" ترتبط برواية غادة الأولى "بيروت 75" ارتباطا اساسيّا. فالروايتان قد اعتمدتا نفس الفنيات الروائيّة كاستغلال عنصري الزّمن والمكان، ونفس أسلوب القصّ، مثل الحوار الباطني والأحلام والكوابيس واستعمال الأشياء، ثم إن صورة البطل ايضا في الروايتين هي نفسها، مما سمح لنا باستخراج رسم يستجيب له أشخاص غادة السمان.

وإذا اشتركت الروايتان في نفس الخصائص الفنّية ـ مما سمح لنا باستخراج الفنّ الروائي عند غادة السمان ـ فإنهما تتكاملان وتكوّنان بالتالي مرحلة متميّزة من أدب هذه الكاتبة. ولئن كانت هذه المرحلة جديدة وقصيرة بالنسبة اليها، فإنها متكاملة الى الحدّ الذي جعل غالي شكري يتكهن بأنها على أعتاب مرحلة أخرى تنتقل فيها غادة إلى أجواء اخرى، وقد تعتمد فيها فنّيات أخرى. أما بالنسبة إلى مجموعاتها القصصية السابقة فإن روايتيها تمثّلان عالما مستقلاّ ومتميّزا من حيث الشكل أولا، إذ أن الاختلاف بين القصة القصيرة والرواية كبير، ومن حيث المضمون ثانيا.

فلقد كان اهتمام غادة منصبا على الفرد، وبالذات على نموذج البورجوازي الصغير والكبير، لذلك اعتنت في مجموعاتها القصصة بتصوير العالم الذي يعيش فيه، وتصوير عالمه الداخلي، لذلك امتاز أبطالها بالغربة والضياع، واشتركوا في حبّ الخلاص الفردي. أما في روايتيها، فقد تخلّصت من هذه الفردية الضيقة وبالتالي من وجوديتها المشوبة بنوع من الليبيرالية لكي تغرق في هموم المجتمع ومعاناة الطبقات الكادحة. وهذه النظرة الواسعة حتّمت شكل الرواية، لأن القصة القصيرة لا تتسع للتعبير عن المجتمع. هكذا اذن رحلت غادة الى الأعماق وأبدلت همومها الفرديّة

بهموم الناس وحاولت أن تستشرف حقيقة الوضع وأسباب التدهور. وقد مكنها ذلك من ادراك طريق الخلاص. فموقع الكاتب إنما هو إلى جانب المظلومين والمضطهدين. والخلاص إما أن يكون جماعيّا أو لا يكون. والخلاص يمكن في الانتماء الايجابي والكامل أي المعتمد على التنظيم والنضال.

وقد مكنتها دراستها الفاحصة لمجتمعها من أن تدرك الحقيقة مرّتين: الأولى عندما تنبأت بالحرب الأهلية قبل وقوعها، وذلك في روايتها الأولى. أما الثانية فهي تفاؤلها الراسخ بأن غد لبنان سيكون مشرقا بشمس الحريّة والعدالة. وهذا التفاؤل لا يسقط في السذاجة، لأنها متأكدة من أن الحرب الأهلية ما زالت متواصلة. لهذا السبب وضعت اشارة الاستفهام أمام عبارة "تمت" في آخر رواية "كوابيس بيروت". كما أضافت بعدها مجموعة أخرى من مشاريع كوابيس، وكأنها تعني بذلك أن فجر الخلاص آت. ولكنه ما زال بعيدا. وها هي الحرب ما زالت على أشدّها رغم أنه مضى على نشر روايتها ثماني سنوات.

إن هذا الصدق في معاناة غادة هو الذي جرّها الى الصّدق في التجربة الفنيّة. وهي لذلك تحتلّ موقعا متميّزا في الرواية العربيّة المعاصرة. وليس من باب الصدفة أنها تشعر بانتمائها إلى أرضها العربية، وتصرّ على البقاء في بيروت رغم الحرب

الأهليّة في حين اختـار أغلب المثقفـين اللجوء الى أوروبّا. فذلك كان بناء على اختيار واع واصرار على متباعة الأحداث من الـدّاخـل لحظة بلحـظة رغم خطر الموت المجاني الذي يهدّدها. وغادة ـ من هذه الناحية ـ تقدّم لنا أحسن الأمثلة للمثقف الـواعي التقـدّمي الذي يكتسب خبرته من خلال الغـوص في الـواقع والاحتكاك بالجماهير حتى تكون مواقفه ثابتة وصحيحة.

المصادر والمراجع العربيّة

(1) المصادر :

1) بيروت 75م: غادة السّمان - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى - مارس 1975
2) كوابيس بيروت : غادة السّمان - منشورات غادة السّمان - بيروت - الطبعة الرابعة اكتوبر 1981 .

(1) المراجع :

1) امين (متري) : الأحلام المزعجة - منشأة المعارف - الاسكندريّة . د . ت .
2) برّادة (محمّد) الرواية العربيّة : واقع وآفاق - دار ابن رشد - بيروت - الطبعة الأولى - 1981 .
3) بوتور (ميشال) : بحوث في الرواية الجديدة - ت . فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - ط 2 - 1982 .
4) التواتي (مصطفى) : فن الرّواية الذهنيّة لدى نجيب محفوظ - مطبعة تونس قرطاج 1981 .
5) جمعة (حسين) : قضايا الابداع الفنّي - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى 1983 .

6) الخطيب (محمّد كامل) : الرّواية والواقع ـ دار الحداثة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى 1981 .

7)سليمان (نبيل) وياسين (بو علي) : الأدب والايديولوجيا في سوريا ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ الطبعة الأولى 1974 .

8) سليمان (نبيل) وياسين (بوعلي) معارك ثقافيّة في سوريا ـ دار ابن رشد بيروت ـ 1978 .

9) السّمان (غادة) : القبيلة تستجوب القتيلة ـ منشورات غادة السّمان ـ بيروت الطبعة الأولى 1981 .

10) السمان (غادة) : مواطنة متلبّسة بالقراءة ـ منشورات غادة السّمان ـ بيروت الطبعة الثانية 1980 .

11) شحّيد (جمال) : في البنيوية التركيبيّة ـ دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشد ـ بيروت ط 1 ـ 1982

12) شكري (غالي) : المنتمي ـ دراسة في ادب نجيب محفوظ ـ دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية ـ 1969 .

13) شكري (غالي) : غادة السّمان بلا أجنحة ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1980 .

14) صبحي (محيي الدين) : مطارحات في فنّ القول ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1978 .

15) صبحي (محيي الدين) أبطال في الصيرورة ـ دار الطليعة ـ بيروت ط 1 1980 .

16) فرويد (سجموند) : مختصر التحليل النفسي ـ ت . جورج طرابيشي ـ دار الطليعة بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 1981 .

17) فرويد (سجموند) : الهذيان والفن في الأحلام ـ ت. جورج طرابيشي ـ دار الطليعة بيروت ـ الطبعة الثانية ـ 1981 .
"18) قضايا الأدب العربي" ـ مركز الدراسات والأبحاث ـ الاقتصادية والاجتماعية ـ الجامعة التونسية ـ 1978 .

(3) الدوريات :

(1) الثقافة العربيّة : العدد 12 ـ السنة الأولى ـ اكتوبر 1974 .
ـ لقاء مع الأديبة غادة السّمان : محيي الدين صبحي ـ ص 36 الى 40
ـ "غادة السّمان" : محيي الدين صبحي ـ ص 40 الى 44

(2) الثقافة الجديدة : السنة الرابعة ـ العدد 13 ـ 1979 .
ـ "بيروت وبيروت مضادّة" : ارشاد حسن .

(3) فصول : المجلد الرابع ـ العدد الأول ـ اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ـ 1983 " النقد الأدبي والعلوم الانسانية" .

(4) الموقف الأدبي : العدد 72 ـ افريل 1977
"غادة السمان في كوابيس بيروت" : الدكتورة ناديا خوست ـ ص 127 ـ 138 .

(5) **المعرفة** : العدد 166 ـ ديسمبر 1975
"غـادة السّمان : الغربة والخلاص" : رياض عصمت ـ
ص 94 ـ 103 .

(6) **الهلال** : ملحـق "الزهور" ـ السنة الثالثة ـ العدد 5
ـ ماي 1975 . "حـوارسـاخن مع الأديبة السوريّة غادة
السّمان" ـ ياسين رفاعيّة ـ ص 4 ـ 9 .

المراجع الأجنبية

1) Bourneuf (Roland) et Ouellet (Réal) - L'univers du roman.
Coll. Puf. Littératures Modernes 2e ed - Paris 1975.

2) Ducrot (Oswald) et Todorov (Tzvetan).
Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage. Editions du seuil. Collection Points. Paris 1979.

3) Fayolle (Roger) La Critique.
Armand Colin - Collection U - Paris - 1978.

4) Goldmann (Lucien) - Pour une sociolgie du Roman.
collection (idées) - Gallimard - 1975.

5) Groupe (M) - Rhétorique Générale.
Editions du Seuil - Collection Points - 1982.

6) Propp (Vladimir) - Morphologie du conte.
Editions du Seuil - Collection Points. 1973.

7) Todorov (Tzvetan) - Qu'est-ce que le structuralisme " Poétique ". ?
Editions du Seuil - Collection Points - 1973.

8) Todorov (T) et Genette (Gérard) - Littérature et réalité.
Editions du Seuil - Collection Points - 1982.

9) Communications n° 8 - L'analyse Structurale du récit.
Editions du Seuil - Collection Points - Paris. 1981.

الفهرس

تصويـــب

الخطأ	الصواب	الصفحة
من المتناقضات	بالمتناقضات	9
محي الدي	محي الدين	12
در الآداب	دار الآداب	33
"ان" غير موجودة	ان تتساءل	42
(غياب دليل الهامش)	"آه كم أنت وحيد" (2)	45
نفهسا	نفسها	52
الملجإ	الملجأ	56
الثراءا	الثراء !	59
الحز والبرد	الحرّ والبرد	91
الوجدى	الوجودي	102
معتقد انه	معتقدا أنه	123
ايصا	أيضا	124
المسؤل	المسؤول	131
المسؤل	المسؤول	131
مجتمعة	مجتَمُعِه	132
لقاؤه نيشان	لقاؤه بنيشان	136
بوصطفى	بومصطفى	143
بمتسواها	بمستواها	147

الخطأ	الصواب	الصفحة
يتسنبط	يستنبط	159
تميزاته	تَمَيُّزَاتِهِ	180
هذ	هذا	180
ادات	اداة	197
نقص المرجع (2)	2) بيروت 75 ص 79	204
غادت	غادة	209
تكرار	حذف السطرين 16 و 17	209
تكرار	حذف لذلك	213
يمكن في الانتهاء	يكمن في الانتهاء	222
متباعة	متابعة	223
(1) المراجع	(2) المراجع	224

كتاب المعارف

صدر منه :

- حي بن يقظان .... لِابن طفيل الأندلسي
- الأبطال .... لِتوماس كارليل
- الموتى لا يكذبون .... لِجي دي موباسّان
- من قصص العلماء .... لِفريق من الأدباء
- جسمك كله عجائب .. لِنخبة من الاخصائيين العالميين
- أعيان القرن الرابع عشر .... لِلعلامة احمد تيمور
- أوليفي تويست .... لِتشارلز ديكنز
- ثقافتك الغذائية .... لِنخبة من الأخصائيين العالميين
- العبرات .... لِمصطفى لطفي المنفلوطي
- تداعي الحيوانات على الانسان .... لِاخوان الصفا
- البخلاء .... لِلجاحظ
- أغاني الحياة .... لِأبي القاسم الشابي
- طفلك في سنواته الأولى .... للدكتور عبد المجيد رزق الله
- الفن الروائي عند غادة السمان .... لِعبد العزيز شبيل
- البؤساء .... لِفكتور هيجو
- الأم .... لِمكسيم قوركي
- قصة مدينتين .... لِتشارلز ديكنز
- أبو العلاء من التمرد إلى العدمية .... لِعبيد البريكي
- نقد التأصيل .... لِأبي زيان السعدي
- الترجمة قديما وحديثا .... لِشحاده الخوري

كتاب المعارف
يصدر عن دار المعارف

سلسلة كتب للجيب يشترك في تأليفها أشهر الكتّاب في الشرق والغرب.
السلسلة التي يستفيد منها الشباب والشيوخ على السواء بفضل ما تقدمه من موضوعات متنوعة.
تصدر عن دار المعارف للطباعة والنشر بسوسة/ تونس في طباعة أنيقة تهدف إلى رفع مستوى الكتاب العربي شكلا ومضمونا.

الكتاب القادم
دمعة وابتسامة
جبران خليل جبران

تم طبع خمسة آلاف وخمس مائة نسخة من هذا الكتاب.
الثمن : 500 . 2 د. ت. أو ما يعادلها بالعملات الأخرى.